

ISSN 0371-4284

# СВЕТЛОЕ ФОТО 913

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ГУНАР БИРКМАНС  
(РИГА)  
ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ



# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАРТ 1991

**Главный редактор**  
ЧУДАКОВ Г. М.

**Редакция:**

АНЦЕВ В. Г.  
ВАРТАНОВ А. С.  
ВЕТРОВ С. Л.  
(заместитель главного редактора)  
КОПОСОВ Г. В.  
КРИВОНОСОВ Ю. М.  
ЛЕОНТЬЕВ М. А.  
ОГАНОВ Г. С.  
ПЕСКОВ В. М.  
РАХМАНОВ Н. Н.  
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

**Художник**  
МАРКАРОВА И. П.

**Художественный редактор**  
КУЗНЕЦОВА Н. Н.

**Адрес редакции:**  
101878, ГСП, Москва, Центр  
М. Лубянка, 16

**Телекс**  
4111421 PERO SU  
FAX 200-42-37

**Телефоны:**  
зав. редакцией  
925-10-07  
отдел фотожурналистики  
925-10-14  
отдел фотоискусства  
и фотолюбительского творчества  
925-10-15  
отдел истории  
и теории фотографии  
924-82-14  
отдел техники  
925-10-13  
отдел писем  
925-10-09

сдано в набор 20.12.90  
подл. в печать 28.01.91  
формат 60×90<sup>1/8</sup>  
6,75 печ. л.+0,5 обл.  
учетно-издат. листов 10,57  
заказ 2820  
тираж 145 000  
цена 1 р. 20 к.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Ордена Трудового  
Красного Знамени  
Московская  
типография № 2  
Государственного  
комитета СССР  
по печати.  
129301, Москва,  
проспект Мира, 105

## В НОМЕРЕ:

### ФОТОТВОРЧЕСТВО

2  
П. Кривцов — Л. Шерстеникова Не вправе осуждать  
11  
А. Гордеев Мастерская  
18  
По лезвию компромисса  
20  
«Портретная фотография: теория, практика, перспективы»  
26  
А. Пирожков Семейный портрет в домашнем интерьере  
28  
Р. Крупин Продолжение следует

### ФОТОПАНОРАМА

10

### ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

16

С. Сулинский Бомж-арендатор

### ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

32

Фотоюмор

### ФОТОКОНКУРСЫ

34

«Эту женщину увижу и кемю...»

### ФОТОНАСЛЕДИЕ

36

Т. Сабурова «Фотографы А. Бергнере в Москве»

### ФОТОТЕХНИКА

40

Т. Мосина Стремление к совершенству

41

Фотоконкурс «Диалог»

43

А. Шеклени Практические советы

44

С. Суслин Практика съемки и обработки

45

А. Васильев Выставочная фотография

### ФОТОПОЧТА

47

### ИНТЕРФОТО

48

Эдгар По в фотографиях

## НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР СЕНЦОВ  
(МОСКВА)  
НА ЗАКАТЕ

ВЛАДИМИР РЯКОВ  
(КРАСНОГОРСК)  
ЦВЕТЫ НА ВОДЕ

## Павел Кривцов — Лев Шерстенников Не вправе осуждать



П. КРИВЦОВ



Л. ШЕРСТЕННИКОВ

Павел Кривцов появился не столичном горизонте внезапно (правда, произошло это уже давно, лет 15 назад) и сразу же — в полный рост. Фотография для него — носитель нравственности и выражение собственной морали. Надо ли говорить, что подобное полное слияние личности и дела — явление далеко не частое. И немудрено, что именно эту цельность замечают в Кривцове и простые зрители, и ценители весьма искушенные — фотоарбитры авторитетных выставок и конкурсов как наших, так и зарубежных.

Мы предполагаем читателям «СФ» диалог Павла Кривцова и нашего постоянного автора Льва Шерстенникова.

**Л. Шерстенников:** — Наша сегодняшняя фотография находится в эйфории: позволено снимать (а главное — публиковать!) то, что раньше не допускалось на страницы изданий. Процесс, конечно, прогрессивный. Но не стала ли утрачиваться фотография той, если можно так выразиться, интеллигентности, когда для выражения своего, допустим, негативного отношения к чему-либо вовсе не обязательно прибегать к ирреальным выражениям, к ирриции. Язык, порою, «чернуха» — вот фотография новой волны. И если раньше фотография могла гордиться эзоповым языком и одним штрихом обозначать явление, теперь для высказывания его сути не хватает целого потока любовных снимков. Не кажется ли тебе, что идет процесс вульгаризации фотографии, процесс, в котором сказанное громко звучит убедительнее сказанного умно?

**П. Кривцов:** — В эйфории находится не фотография, а сами фотографы. Перестроительные годы сорвали многие замки, прорвали нравственные дамки и в поведении, и в мышлении. Зло или нет, но мы должны все это пережить и посмотреть на себя: какие же мы есть и как живем. Одни фотографы серьезно работают и в наши дни, другие используют горячие темы как ходовой товар. Если раньше для него-то таким товаром были знамена да жезлы на соревнованиях люди пожимали друг другу руки, то сейчас социально-негативные темы, социально-варьяные служат для многих тем же товаром.

**Л. Ш.:** — Эйфория — это, как я понимаю, когда сняты все запреты и ты не знаешь, куда бежать, дураешь от вседозволенности. Как солдат в той сказке: сначала набиваешь карманы своих впечатлений медью, потом вышвыриваешь медь, суешь в карманы серебро, потом хватаешь золото, выкидывая серебро. А в отношении фотографии — ты лезешь во все более обидженные фанты. Чем страшней, чем омерзительней, чем глубже язва — тем желаннее она для поэты. И сколько ни копей — все мало. Но этому может и не быть конца. А фанты, даже и страшные, быстро приедаются, мы привыкаем и ним, адаптируемся, говоря научнообразно. А в результате зритель начинает избегать этих снимков, они недодают ему. Почему? Отчасти потому, что он и сам сидит в своих зевотах и страхах по уши. А может потому, что он ищет пищи для размышлений, а фанты уже перекармливают. Да, раньше запреты были. Но не только в силу запретов, но и в силу определенного творческого иреда ты не должен был ничего поизвывать до конца, описывать целиком, а найти повод,

чтобы о явлении подумали, разбудить читательскую мысль. Это в какой-то мере и являлось эзоповым языком. Вот пример такого языка, который приволил Всеволод Тарасевич, он же и применивший этот термин впервые и фотографии. Тарасевич снимал фотоочерк о ленинградском астрономе Козыреве, человеке особых научных взглядов, которые не всегда разделяли не только далекие от астрономии люди, но и большинство его коллег. Положение само по себе понятное. Чтоб не сломаться в таком положении, надо все время одолевать возникающую повсюду сопротивление, непонимание, не говоря уж о том, что нужно просто продираться к истине. Тарасевич делает такой кадр: Козырев, любитель лыжных прогулок, мчит на паре, энергично работая ногами, палками, а мимо него проносятся черные столбы, чуть смазанные движением. В этом кадре фотограф увидел символ судьбы ученого, а вернее сказать, усмотрел образное прочтение своего трактования судьбы академика. Не буду говорить, удачно или неудачно воплотилось это в окончательном виде, так или не так воспринимал фотографию зритель, но любопытен сам подход, способ осмысления снимка. Ни до, ни после Тарасевича я что-то не замечал, чтобы фотографы так устремленно искали подтеки снимка — тот эзопов язык, который сильнее всего и понуждает работать нашу мысль, мысль зрителя.

**П. К.:** — Единственное, что может отличить одну фотографию от другой — это личность фотографа. В снимках катастроф, насилий — полистай хотя бы каталог выставки «Уорлдпрессфот» — личность фотографа уходит на второй план, а на первом стоит сам факт.

**Л. Ш.:** — Ну, а это хорошо или плохо? Дети любят слушать книжки и совсем не интересуются, кто их написал. Взгля на нас фотография за живое — это главное, а вовсе не то, из каких соображений исходил автор и что он сам из себя представляет. Но если факт вываливается на тебя, или внутренности из человека — во всей своей наприглядности и грязи, — это отарашает настолько, что уже не хочется вникать в самую суть явления. Тебе выворачивается сама грязь, а на внедряется мысль, что это, мол, грязно, плохо, недостойно.

**П. К.:** — Не зрителя можно воздействовать на различных уровнях. Допустим, не чисто физиологическим потрясти ирровью. Но можно воздействовать и через какие-то эстетические категории, материалом, пропущенным через твою душу. Я не судья и никого не берусь судить. Но, по-видимому, в природе существует такая шкала, и вопрос только в том, какой уровень барат для себя не оружие. Для одного достойно снять ирровь, хаос, у другого информация более сдержанная. Я бы искал более гуманные формы. То, что рассчитано на быструю реакцию зрителя, похоже на громкий окрик. От него, конечно, вздрогнешь, но скоро и забудешь.

**Л. Ш.:** — Но я бы хотел вернуться к вопросу: происходит, не твой взгляд, вульгаризация фотографии или нет? В чем вижу я ее признаки? Во-первых, в том, о чем мы уже говорили: явление раздваивается настолько, что перестает быть загадкой и становится неинтересным — это с одной стороны. Во-вторых, вульгаризация — это пренебрежение

к форме, к любой форме. Такие понятия как свет, тональность и прочее, прочее — это все двадцатое дело. К конечному результату приходят люди, минуя все стадии ученичества, азы фотографии. Можно взять в руки камеру, зарядить ее, винтнуть широкоугольный, поместить сзади себя и давить, давить на спуск. Потом все лодряд налепачать — с грязью, с царальными — чем хуже, тем лучше — и представлять на обозрение. И в иаборе этого хлама кто-нибудь иаверняка найдет высокий смысл. Да не просто смысл, а утонченную философию. Едва ли я заблуждаюсь, поскольку именно такие — ивание и афотографии — печатают в роскошнейших изданиях иа прекраснейшей бумаге и с иеслыханньим полкграфическим иа возможностями. Нужно ли так здорово меня душить, или я в самом деле недоразвит иа чего-то важного иа лонимаю? Шкала простирается между этой крайней степенью вульгаризации и той илассической фотографией, которая отивает разумному предствалению, по крайней мере, о завершенности, об осмысленности этого труда. Два крайности. Судя по самым престижным западным альбому, где печатаются, кстати, наши советские фотографии, да и по нашим выставкам — той же иадавной выставке в Манеже, где было от чего лрйкть «восгор», мы идем к развалу. А по-моему — происходит вульгаризация фотографии или крайности существовали всегда?

**П. К.:** — В принципе все это существовало всегда. Только в нашем обществе, находящемся в определенном состоянии, когда открыты все шлюзы, произошла подмена ценностей. Мы иаблодаем падение нравов, обязательности. То же происходит иа фотографии. Я это расцениваю как упадок. Фотография стала более отстраненной, иаформационно-холодной.

**Л. Ш.:** — Раньше что считалось хорошим, допустим, во времена А. Карелина? Классический свет, илассическая композиция, художественно подобранные тлажи. Когда все это присутствало на фотографии, мы прощали некоторую натянность, условность мизансцены к всей ситуации. Это был один леркод фотографии. Другой леркод. Камера пришла на поля сражений, на улицы, вораалась в действительную, а не выставочную среду. Нам важно было увидеть, как выглядит это место, эти люди, что они делают, даже если они просто позировали группой. Это был документ. Но он не только передавал иаформацию — он нес свою эстетику, свою культуру, у него были свои каноны. Ну, хотя бы он должен был достаточно резким, чтобы воспринять его иа дробилось, было удобным зрительскому глазу — была какая-то цельность снимка. От этого тоже мы отошли. Возникла другая фотография — чистый репортаж. И он лринес свои качества. Здесь мы опять, иаверное, будем вечно обращаться к Брессону, хотя его иа недостаточно знаем, но других знаем иаго меньше. В любой брессоновской фотографии мы можем легко найти ту иаюмку, ради которой к был отобран кадр. В чем эта иаюмка могла быть? В тональности или в ритме фигур (или в сочетании того к другому), в деталях — в крохотком цветочке, который держит персонаж в уголке рта. Мы находили эту иаюмку, она иаа была понятна, и мы могли восторгаться — как же фотограф сумел ее отыскать! Таковы были критерии. Потом возникли фотографик, иа которых мы уже иа находили этой иаюмки. Наблюдали что-то вырванное из потока жизни, и иаа втушали, что это здорово, это прекрасно. То есть иаа не влрямию втушали, но эти фотографии печатались в престижных альбомах, экспонировались на авторитетнейших выставках — смотрите. Хотя я, например, уже переставал видеть, точнее — понимать, что хорошо, а что плохо, что лучше, а что хуже. Грязный иагач — иаважно, что снято с перфорацией, рванью, сором, волосами, — все это мы печатаем, это высшая эстетика. Вот к чему мы пришли.

**П. К.:** — А может в этом есть определенный смысл? Идет процесс лодсознательного фиксирования. Что с иаии происходит, может, мы иа сами до конца иа лонимаем, поэтому не можем лодаести черту иа вынести приговор. Вдруг это-то иащупывание иа выведет иа правильную дорогу в будущее. Фотография — емкое понятие, абирающее в себя иа временные моменты, иа эстетические. В жизни есть вещи, которые рационально иа поймешь, их нужно понимать душой. Фотография для меня — средство лозиания иа себя, иа всего окружающего. И с помощью фотографии происходит активное включение каных-то механизмов. Происходит аккумуляция. Обрывки фраз, встречи на улице, прочитанное, какой-то случай выливаются во впечатленье или желание, или решение. Что-то исходит иа детства, поскольку самые яркие впечатления, впечатления чувственного плана — там. Ребенком в какой-то момент я заметил родство иа схожесть между матерью, избой к коровой. Мне локазалось, что дом похож иа мать иа корову.

Конечно, они иа слнвались между собой и, иаверное, на внешне были похожи, а речь шла о характере, какой-то сущности. Но это ирепно мне запало в память. Это иаая-то тайна.

Мне с детства нравилось иаблодавать за людьми — в драве иае друг у друга на виду. Помню, нан змнним дравеиским вечерами лрхидили иаа соседи иа родственники играть в карты. Но меня иа карты китересовали, а люди: кан они аедут себя ао время игры — их мимика, поза или кан они волнуют, кан аа входят в раж. Каждому человеку присуще что-то свое. Кто причмокивает, кто лрщелкивает, кто губы аатягивает, кто щиплет карты. Часто игра перарастала в слор, к снова каждый проялял себя иаожиданно. Шел процесс жизни, а лрглядывала философия. Село мое — самое обычае. С точн зрения иаившей эстетки — ну иакакой красоте. Бугор, оарг, луг, иаольшая речушна. Но до сих пор, уже будучи взрослым, много проработав фотокорреспондентом иа что-то ловадая, я чувствую очарование, скрытую красоту своих бугров к оаргов. Она меня ааораживает, и это для меня загадка, я не могу ее постичь. Как-то я поаал в Контебель. Там я лршел за могилу Максимилиана Волошна, в сторону Карадага, спустился иа обмелел: бугры иаломнили мне родию дравую. Я еще много раз туда ходил к, может быть, только там лочувствал каную-то разгадку этой красоты.

В иаившей фотографии в позиции репортера лрслеживаются две тенденции. Одна из них выискивает аа человека самую слабую сторону, чтобы его упнить человека. Моя же лозиция — оставать за человеком право быть человеком. Тот, кто действует с позиции расчленения, тем самым прояляет иаую ущербность, определенную патологию. Таких фотографов я астречал иаамо. Лния развития общества иа конкретнй личности на каждом этапе либо стремится к гармонии, либо к деградации, к распаду.

**Л. Ш.:** — Когда я вижу твои снимки, меня поражает чувство слитности автора с героям. Ты богатоорншь в своих старух, к рабочих, иа, прости, даже умалшенных, ты чувствашь боль собани иа вызывашь к милосердию. Некоторых раздражает, что ты каждого «окропляешь святой водой». Они говорят: разве это правда жизни? В каждом сидит дьявол, а не ангел, и иаеого душить друг друга утонченностью душ. А может быть, правда — это действительная жестокость, боль без сострадания?

**П. К.:** — Один живут, исходя из какой-то теории. Другие отталкиваются от иаутренней аеры. Мне ближе последние. У меня есть какие-то иаутренние приципы, которые, может быть, в чем-то иа сдерживают. Однажды меня товарищ упрекнул в том, что моя фотография иаиздательна. Мне стало обидно, лоскольку произнес он это как иачто отрицательное, скеерное. Ты, мол, учишь, как иадо жить. Я потом долго думал иаа этим.

**Л. Ш.:** — Может быть, твой лркатель был прав. Тая ладательность сказывается иа а какой-то дидактике, дескать, делай так или делай канче. Она в том боаискательства, которым ты занимаешься в человеке. Люди твои озарены иаутренним светом. Когда это лреходит от раза иа разу, то говорит об определенной твоей лозиции. И твой оплеионг воспринимает ее как канзательную, лочающую. Он говорит, что таким люди ааглядят только в твоим иаображении, а в иаображении других — это иаормальные люди, со всеми своими грехами иа слабостями, низостью иа валичием. Ты сужашь лалитру. Я не говорю, что здесь прав. Это лросто одки из взглядов, который правомерен. И здесь, мне кажется, мы лодходим к иаючу понимания фотографии. Привычную иаа фотографию счнтают иаиздательной потому, что она слншком завершена иа свершенна, все чехосские ружья разавешаны а иаа по стенам, и все они стреляют. Новая волна в фотографии лречерчивает все — от иаутренней ладательности, то есть определенной позиции автора к человеку — добрый он или ллохой, канчая иаиздательностью эстетической, канда пусть лучше грязь будет размазана по ллоскости бумаги, это будет «эстетичнее», чем то, что лредлагали лржде. Это антиискусство должно уравновесить сытость лривычного искусства, уравновесить коромысло аесов. А истина, возможно, отыщется где-то посередине, где иа будет иаизлишней завершенности, но иа езвершенности будет более гармоничной. Вероятно, это иа есть то, к чему лрходят в своих работах такие крупные западные фотографы, кан Сальгадо, Адамс. У них люди широки по своим человеческим качествам. Всегда остаются такими, канке они иа есть — ангелы к черти...

**П. К.:** — Сострадание к ладательности — разные вещи. Люди, которых я снимаю, для меня иа обангы к иа субьекты съемки, а люди. И я не аправе их осуждать.



ФОТО ПАВЛА КРИВЦОВА

У ФИЛОСОФА А. ЛОСЕВА ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ,

*П. Кривцова*



СЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИК

И. Лукич - 87



КРЕЩЕНИЕ

Н. Кудряков - 30

ИЗ ОЧЕРКА «ЕПИСКОП КОНСТАНТИН»



Н. Кудряков - 30

ФОТО ПАВЛА КРИВЦОВА





ИЗ ОЧЕРКА «ЕПИСКОП КОНСТАНТИН»

1. 1930 г. - 30

ОДНА

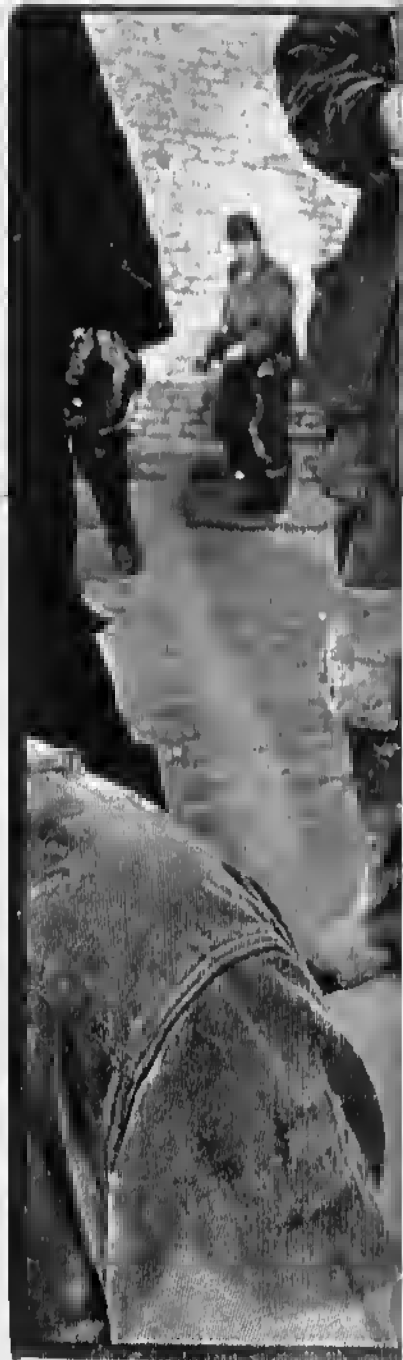


1. 1930 г. - 30



МАТЬ

*П. Кривцова*



ШАХТЕРЫ ИЗ БРЯНКИ



Richard - 90

## Лица писателей мира

Люфти Эцкёк — художник, знающий в нескольких измерениях. Он швед, но родился в Стамбуле, а долгое время жил во Франции. Он поэт, но второе крыло его творчества — фотография. И трудно провести грань между объектом его деятельности — литературой и субъектами его наблюдений — писателями. Этот сплав и вызвал к жизни выставку, развернутую в Фотоцентре СЖ СССР. Главная ценность выставки, бесспорно, в обилии имен — и ушедших уже гигантов литературы, и здравствующих ныне писателей, чьи имена известны, возможно, лишь в пределах собственных стран. Л. Эцкёк, человек, по-видимому, мягкий и общительный, не делает различия между своими коллегами, ближайшими друзьями и теми писателями, чьи книги издаются и читаются во всех уголках землн. Скромная, уважительная манера, сказывающаяся в подходе фотографа к своим героям, находит доброжелательный отклик и с их стороны: портреты работы Л. Эцкёка украшают книги писате-

лей, публикуются в журналах.

На открытии выставки «Портреты известных писателей мира» присутствовал посол Швеции в СССР Баризр Эрьян с супругой, гости Фотоцентра из Великобритании, Франции, Германии.

## Семинары Академии АВИ

В Волгограде силами Академии аудиовизуальных искусств (Москва) и местного издательства «Периодика» организованы регулярные занятия для фоторепортеров районных и областных газет. Начало им было положено еще в прошлом году, когда два преподавателя Академии провели семинар в помещении городского фото клуба. В ходе напряженной трехдневной работы было прослушано несколько лекций, выполнены практические задания по фоторепортажу и организованы индивидуальные консультации по интересующим слушателей вопросам. Выяснилась потребность сделать также занятия регулярными, участники семинара пожелали пройти полный курс обучения на факультете фотожурналистики Академии. Теперь слушатели будут ежеквартально приезжать в Волгоград на два дня, в течение которых им предстоит отчитаться перед своими педагогами за выполнение домашних заданий, прослушать лекционный материал и получить задания на следующие три месяца. Такая форма занятий даст возможность педагогам передать в индивидуальных беседах и в лабораторной работе свой опыт, а учащимся — лучше его усвоить.

После окончания двухгодичного курса выпускники получают свидетельство Академии АВИ. Оплачивают занятия редакции районных газет и издательство «Периодика». Академия АВИ готова рассмотреть предложения о проведении подобных семинаров для фотокорреспондентов от всех заинтересованных организаций, редакций газет, республиканских, областных и городских отделений Союза журналистов СССР.

Адрес Академии АВИ:  
113461, Москва, а/я 113.

## Диво дивное — лошади

Иманта Пуриньша хорошо знают в республике, в стране и за рубежом. Фотохудожник из Латвии, он несколько десятилетий верен одной, но пламенной страсти. Лошади Затаор в его фотоаппарате срабатывают точно, с умением передать состояние, характер лошади то через глаз, высветленный лучом заката, то в галопе на свободе, то в тапсающемся табуе, то в натянутых струнах гужевой упряжки.

Имант Пуриньш — руководитель народного фото клуба «Рига», секретарь Союза фотохудожников Латвии, имеет почетное звание АФИАП. Он проиллюстрировал более десятка книг о лошадях, автор красочных плакатов, календарей на эту же тему. В настоящее время во Франции издается его фотоальбом «Латвийские лошади», включающий 170 цветных и черно-белых работ.

В год Белой Лошади (1990) Имант Пуриньш вместе с коллегами из фото клуба еще раз прославил прекрасное животное. Впервые в нашей стране в Риге по его инициативе состоялась международная фото выставка «Мир лошади». На выставку были отобраны 130 фотографий и слайдов из 500, представленных фотохудожниками 22 стран: Австралии, Аргентины, Венгрии, Германии, Голландии, Швеции, СССР, США, Польши, Румынии, Чехословакии, Израиля, Исландии, Франции... Цель выставки, по словам Иманта Пуриньша, «...показать лошадь во всем ее многообразии: взаимоотношение человека и лошади, ее поведение, характер, уход за ней, обучение, использование в спорте, работе, на отдыхе».

Интерьер экспозиционных залов фото клуба «Рига» был украшен атрибутами конской экипировки — упряжь, подковы, седла, уздечки, колеса от телеги. Волшебный мир... Выставка увидела свет благодаря обширным международным связям фото клуба и спонсорам — ведущим коневодческим хозяйствам Латвии. Жюри в составе фотохудожников Айвара Акнса, Гунара Бице и коневод-зоотехника Вилса Стукулса отбирало и придирчиво оценивало конкурсные работы. В день открытия выставки были объявлены имена обладателей Главного приза в разных «классах»: ло черно-белым фотографиям — Гал Голд (США) за работу «Горный пейзаж», по цветным — София Рачковска (Польша)

за коллекцию работ, по слайдам — Август Упитнс (США); приз спонсора — агрофирмы «Терваге» — присужден Габриэле Бойселл (ФРГ) за фотонлюстрацию к календарю «Арабские лошади», приз другого спонсора — конного завода «Буртнеки» — Сигурейру Сингурейнссону (Исландия) за серию фотографий «Лошади Исландии». Все пятеро фотохудожников получили приглашение участвовать в недельной поездке по коневодческим хозяйствам Латвии в любое время года, выбранное по их усмотрению.

В дни выставки состоялась выставка Иманта Пуриньша. Ему исполнилось 60 лет, сорок из которых он посвятил художественной фотографии.

Т. ЛИВАНОВА

## Выставка-конкурс

Народная фотостудия «Прожектор» (Москва) проводит Всесоюзную фотовыставку. В экспозиции три раздела: социальный, портретный и эротический фототворчество.

От автора принимается не более 5 работ. Серия до 4 снимков считается за одну фотоработу. Минимальный формат — 30×40 см. К каждому снимку необходимо приложить контрольный отпечаток 18×24 см.

Учреждены награды: первая премия — 2000 руб.; вторая премия — 1000 руб.; третья премия — 700 руб.; двадцать почетных премий по 50 руб.

Срок приема фоторабот — до 15 июня 1991 года. Открытие выставки — 1 октября 1991 года. Объявление результатов конкурса — в день открытия. Возврат всех работ до 15 февраля 1992 года. На обороте каждой фотографии просим указать фамилию, имя, отчество, адрес, телефон автора. В пакет с фотоработами необходимо вложить негашеные почтовые марки на сумму, равную стоимости отправки бандероли на выставку (для оплаты обратной пересылки). Работы высылать по адресу: 111123, Москва, 1-я Владимирская, 10, народная фотостудия «Прожектор».



НА СНИМКЕ: СОВЕТНИК ПО КУЛЬТУРЕ ПОСОЛЬСТВА ШВЕЦИИ В СССР ЛАРС КЛЕБЕРГ ОТКРЫВАЕТ ВЫСТАВКУ, СПРАВА — ЛЮФТИ ЭЦКЕК.

# Александр Гордеев Мастерская



А. ГОРДЕЕВ

Здесь опубликовано несколько работ из двух моих фотографических циклов. Один из них — городская архитектура, другой — скульпторы и вокруг них. Должен сказать, что не без робости приступал я к этой работе. Дело в том, что

бытует устойчивое представление, будто фотографирующий такие объекты допускает своего рода плагиат у этих искусств — скульптуры, архитектуры. Дескать, заслуги фотографа здесь нет, он лишь репродуцирует чужие произведения.

Проще всего было бы посчитать подобные суждения ошибочными и не обращать на них внимания. А ведь нас за долгие годы приучили воспринимать наше зодчество как прежде всего произведения каменно-неодушевленные, мертвые, лишённые каких-либо признаков живого существования.

Когда туристов возят по городу, что им показывают? Памятники архитектуры и памятники кому-то. Показывают обычно так, чтобы дать общее представление с «пристрелянных» точек, а то и просто из автобуса. Как правило, на детали внимание не обращается. Удвечно решенные части композиций остаются незамеченными. А что говорить о том, как

вписывается объект анимация в ландшафт, в обстановку...

Обойти и рассмотреть все — занимает немало времени, но и стоят того: решетки и фойеры Покровского собора или резьба вековых стен храма на Нерли, изгибы лепнины на доме Морозова по Калининскому проспекту. Вглядываемся ли мы в выражение лица Петра в исполнении Фальконе или в резьбу дверей Исаакя? Но главное, как все это живет в дне сегодняшнем.

...Мастерская художника, скульптора. Литейная, где и гипс, и глина, и бетон, и бронза. Где произведение проходит путь от проволочного каркаса, бесформенной глыбы до отчеканенной скульптуры и отпозированного постамента. Это — труд скульпторов. Создаваемый в течение длительного времени микромир из инструментов, скульптур, нужных и понятных лишь хозяину вещей, на мой взгляд, интересен для фотографа тем, что благодаря своей необы-

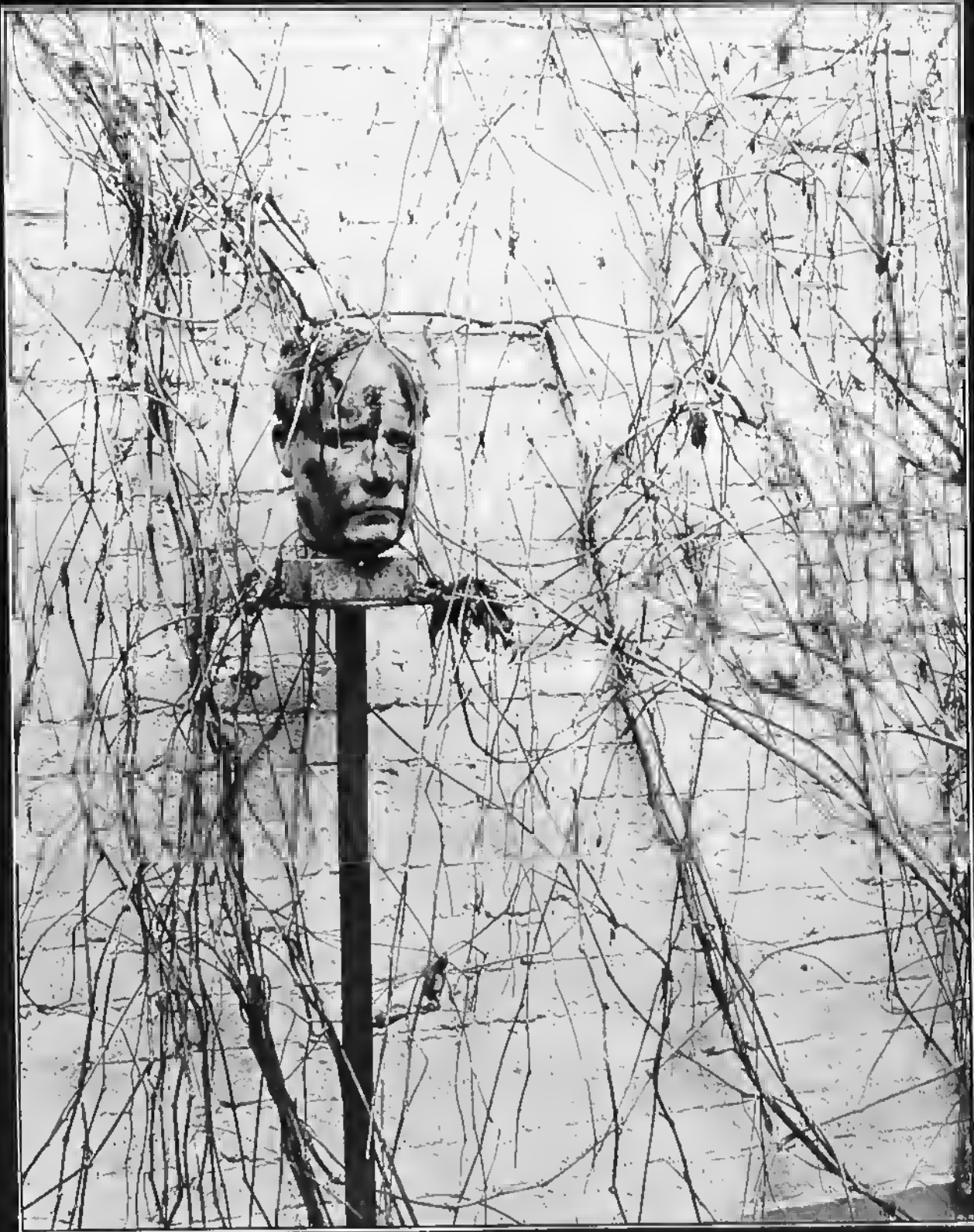
чности заставляет взглянуть на скульптурные произведения иначе, чем на улице или на выставке. Порой в снимках, сделанных в мастерской, нет зрительного центра, центр здесь — внутренний мир художника. Не материализующийся, но определяемый отчасти атмосферой его студии. И бытие работ определяется сознанием автора. Каков он, человек, в этой жизни, в интерьере созданных цивилизацией и природой предметов? Не характер его, не деяния сиюминутные, а формы тела, одежды, пластика движений, след его. Как изменяет он пейзаж лесной и архитектурный, вкраплеваясь в него?

Не знаю, смог ли фотографией высказать свои мысли. Но если снимок поможет кому-то внимательнее присмотреться, задержит чей-то стремительный бег ради красоты, то один плюс уже есть. А форма, по-моему, должна удовлетворять прежде всего автора. Если же понравится зрителям — спасибо.



ФОТО АЛЕКСАНДРА ГОРДЕЕВА

ИЗ СЕРИИ «МАСТЕРСКАЯ»



ИЗ СЕРИИ «МАСТЕРСКАЯ»

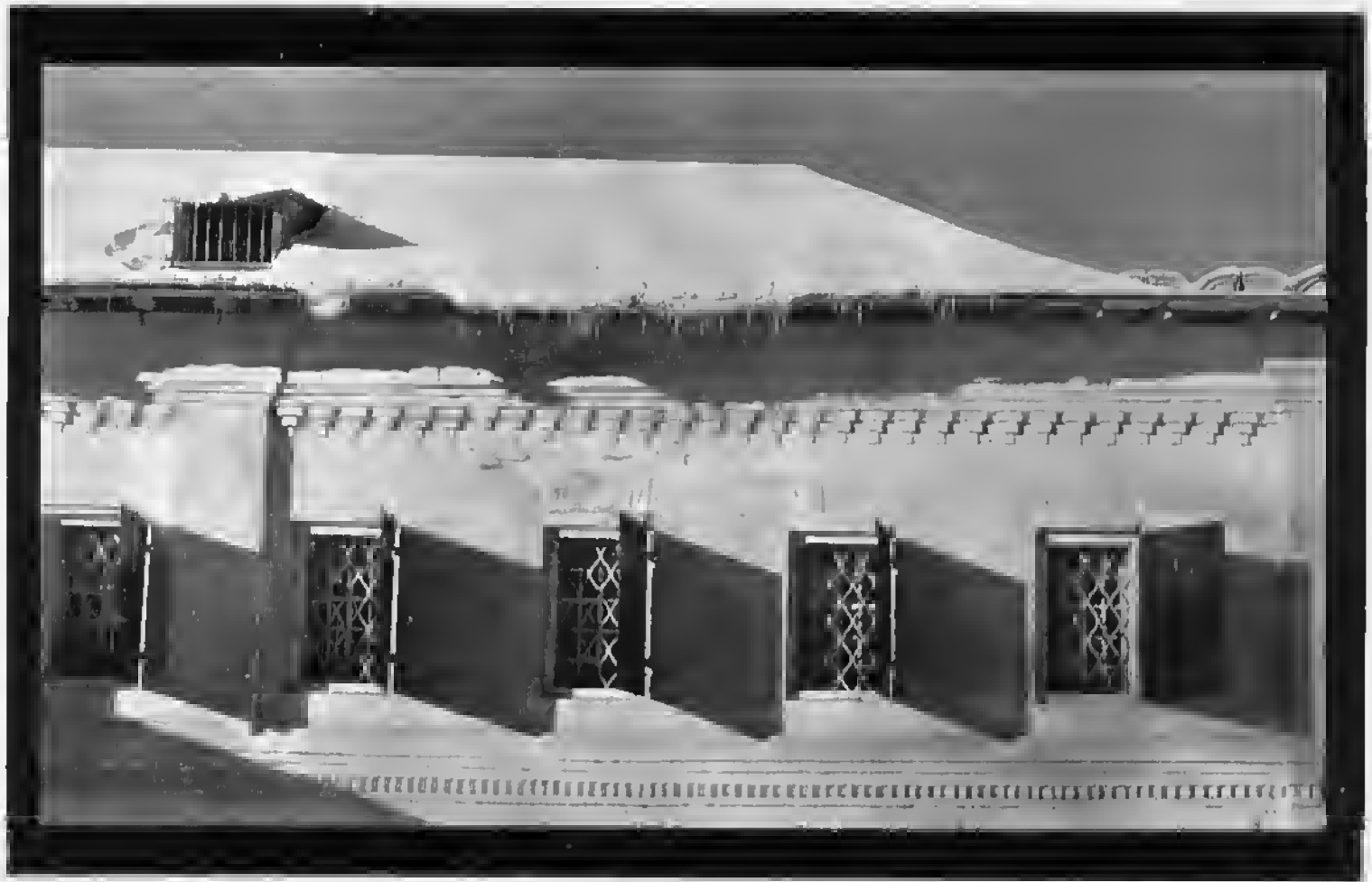


ФОТО АЛЕКСАНДРА ГОРДЕЕВА

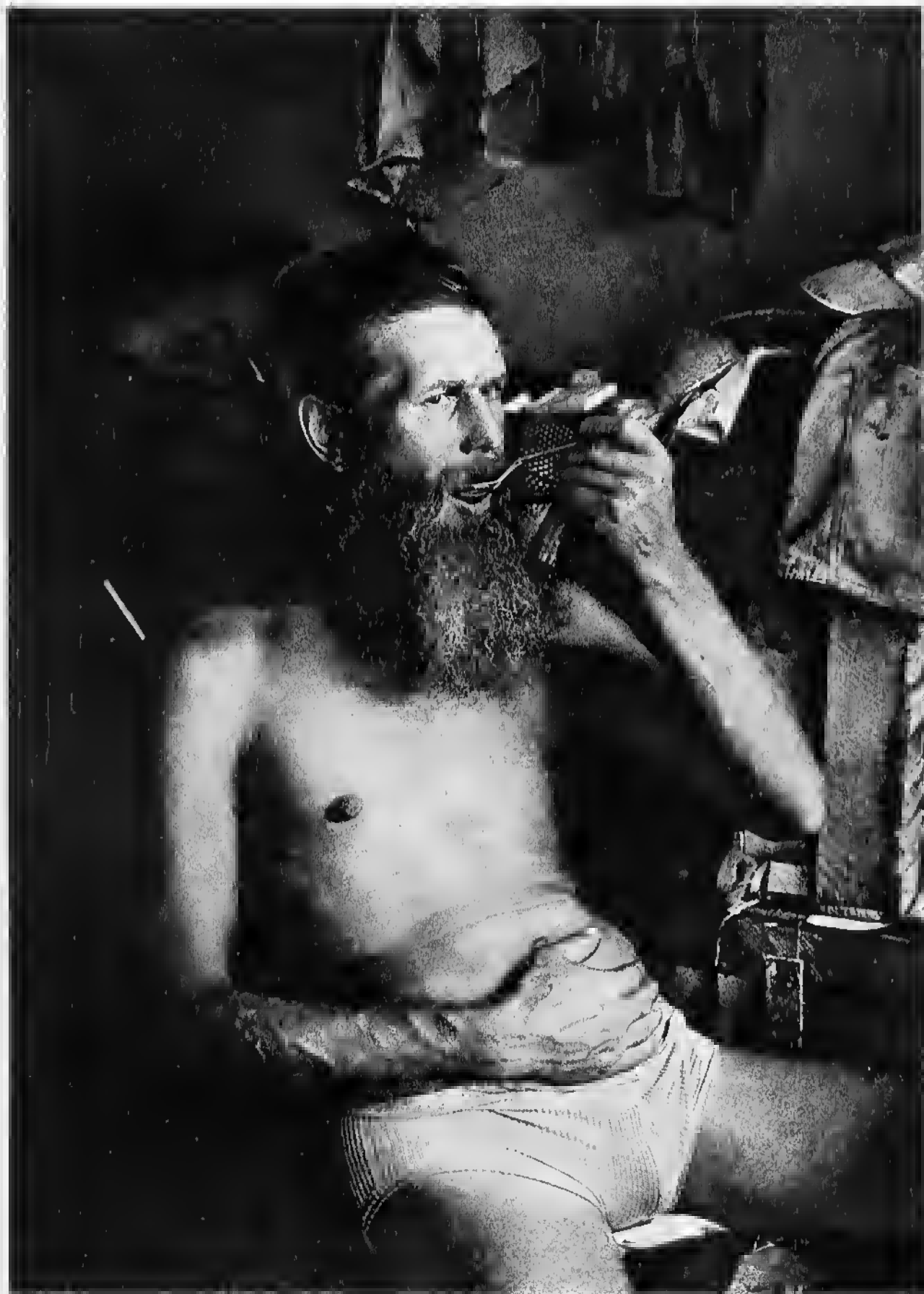


ИЗ СЕРИИ «НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ»





## Бомж-арендатор



Я часто видел его на Крещатике, а познакомились мы в «трубе» (подземный переход), пережидая дождь.

«Называй меня Борода», — начал он свой сумбуристый монолог. «Вот, вы... — философствовал Борода, — как вы живете? С одной стороны, бюрократы жируют, с другой — жарье асякое, а у остальных — вся жизнь в очередях проходит. Нет, это все не для меня. Не вписываюсь я в вашу жизнь. Правда, когда-то у меня была семья. И трудовая книжка была, вот только сберегательной никогда не было. А сейчас живу, где придется. Среди бродяг горюют: «Если хочешь срок «намотать» — поезжай в Киев». Но я всегда сюда возвращаюсь. Дочка у меня тут... Да и не могу уже без Крещатика».

Дождь на какое-то время прекратился, и можно было бы разбежаться, но я уже не мог «оторваться» от своего нового знакомого.

«Очень надеюсь на перестройку, — продолжал Борода. — Вот поверил Горбачеву с «плюралистами» — да и взял участок земли в аренду, имею кое-какие планы на этот счет. Это недалеко от Киева, село Летки. Приезжай в гости на выходные, такая красота!»

«Фотоочерк о социальной реабилитации личности у меня я нармане!» — подумал я и решил ехать.

И вот я в Летках. Долго искать Бороду-арендатора не пришлось: личность для села слишком заметная. Дорогу и его дому, расположенному среди поля, показала старушка.

Домом оказался не то старый сизад для ящиков, не то курятник без дзюрей и окон. Однако хозяйина это несколько не жаловало. К бытовой неустраиваюности ему не привыкать.

В честь гостя был даи обед: пшеиничная каша, приготовленная на детском молочном питании, и ирепий несладкий чай (о талоиах на сахар без прописки мечтать не приходится). А на десерт — моркочья поле, шелковица и дикая малина в соседней лесополосе.

«Медведь одними ягодами питается, а какой жирный!» — убеждал меня Борода. Но самому «ягодинию» явно не до жиру. Смотрю на его уверяющие движения с «орудием» труда в жилистых руках, но ясторга от созерцания «эстетичности свободного труда» не ощущаю. Догадываюсь: непростые трудности ждут смельчаков-перлопроходцев аренды на тернистом пути к процветанию. Но значительно страшнее другое — иежелкие рукояодства колхозов и сохозов (и не только их) раздвигать новые формы хозяйствования: не хотят, ой как не хотят выпускать из рук реальную власть из села. А повод загубить добрые намерения человека труда, ловеорящего в аренду, легко находится, если этого захотеть...

И что же Борода?

Мы встретились через три месяца. Узнать его было трудно. Это уже не тот, окрыленный идеей человек. Как я и предполагал, его «надули». Нет, формально, конечно, все в порядке. В соблюдении формальностей наш бюрократ добился успехов. А если по-человечески оценить — обманули и выгнали.

«Где же ты теперь иочуешь?» — задаю глупый вопрос после язвливового соболзнования.

«В основном на вокзале, — слышу в ответ, — подальше. Три часа туда, три назад — вот ночь и прошла...»

Мы попрощались. А я все думал про него. Что ждет тебя, вчерашний арендатор? Хватит ли душевных сил на еще одну попытку найти себя?

Держись, Борода!

С. СУПИНСКИЙ



## По лезвию компромисса

Собеседники сегодня — фоторепортеры, работающие на зарубежные издания, наши соотечественники: Виктория Ивлева, Георгий Пинхасов и Игорь Гаврилов.



Виктория ИВЛЕВА родилась в 1956 году в Ленинграде, где прожила детство и юность. Затем — Москва, университет, факультет журналистики. Ни до, ни после учебы не была связана ни с одной «конторой», хотя изредка публиковалась в советских изданиях и ездила от них в командировки. И ныне Виктория — свободный фотограф, работает по соглашению с тем или иным зарубежным агентством или журналом, если совпадают интересы.

Свободно владеет двумя иностранными языками, что немало можно для подобной работы. Недавно в Париже вышел ее альбом «Матушка Русь при перестройке».



Георгий ПИНХАСОВ — москвич. Родился в 1952 году на 3-ей Мещанской, где было много «сирани, ношен и голубей», в ныне громоздится Олимпийский центр. Учился во ВГИКе, бросил. Работал ассистентом кинооператора на «Мосфильме», фотографом кино. В фотографии начал с натюрмортов и пейзажа. Формированием своих вкусов считает обязанным фильмам Андрея Тарковского. В начале 80-х Георгий занялся репортажем, в чем и преуспел.

В 1988 году, пройдя жесткий отбор, был принят в члены «Магнума», одного из самых авторитетных агентств мира. Живет попеременно в Париже и в Москве.



Игорь ГАВРИЛОВ, 1952 года рождения, москвич, выпускник МГУ. В 1975 году, сразу же по окончании факультета журналистики, приглашается в «Огонек». В первые десять лет публиковал не столь часто и не столь заметны, как хотелось бы. С 1986 года — взлет. Игорь одним из первых ухватывается новую тему, прорывающуюся на страницы обновленного журнала, — «Ихтиомов», Чернобыль, немилосердия, колонии, Карабах... Град золотых медалей на

самых престижных международных фотоконкурсах, сотрудничество с западными изданиями, звание лучшего репортера года и, наконец, приглашение от американского «Тайма» работать по контракту, что не мешает Игорю оставаться огоньковцем.

**«Советское фото»:** — Вы представляете интересы зарубежных изданий, работаете в своем же Отечестве. Ощущаете особенность этого положения, большую или меньшую свободу действий?

**Виктория Ивлева:** — Прежде всего то, что надо мной никто не властен и никто мне не может ничего приказывать. Это начинается от выбора темы до установления контактов с теми издателями, которые меня устраивают. Но я всю жизнь так поступала.

**Игорь Гаврилов:** — Свобода в широком плане начинается со свободы экономической. Если человек свободен экономически, он чувствует себя и просто свободным человеком.

**Георгий Пинхасов:** — Свободным себя человек должен ощущать прежде всего сам. Встречаются люди, которые,

лишь попав в тюрьму, начинают чувствовать себя свободными. До Парижа, например, живя в Москве, я был абсолютно свободным и делал то, что хотел. И свободнее, чем здесь, я никогда в жизни не был. На Западе ты теряешь свободу, потому что попадаешь в цикл работающего человека, и, естественно, своей работой ты должен кому-то угодить.

**В. И.:** — Но что отличает западных заказчиков от наших? У наших к моей работе не было совершенно никакого интереса. Я провела эксперимент с журналом «Родина»: съездила от них в командировку, а после ни разу не появилась там. И что же? Никто из журнала ни разу не позвонил мне, не заинтересовался результатами, хотя прошло восемь месяцев. Попробовала бы я что-то сделать для «Магнума» и не появиться там неделю, да что неделю — два дня — они бы оборвали телефоны.

**И. Г.:** — Если говорить о творческой свободе, то в «Тайме» она, может быть, и хуже, чем в «Огоньке», поскольку я постоянно должен чувствовать особые требования, мировой уровень западной печати. Такая деталь: если на пленке, когда дано задание снять ничего, появляется продавленная мороженого, а журнале это вызывает неудовольствие, поскольку я отвлеклась от задания. А на нем должно четко концентрироваться все внимание репортера. Внутри же задания я вполне выполняю любые ходы и прменять любые ракурсы. Но во что бы то ни стало обязан выполнить то, что мне заказали.

**Г. П.:** — Есть выражение: «Любые достоинства имеют свои недостатки, как и всякие недостатки — достоинства». Попав в «Тайм», Игорь, конечно, что-то потерял, а что-то приобрел. «Магнум» — независимое агентство. О высоком профессионализме его репортеров не стоит и говорить. Но, главное, здесь ценят индивидуальность, что встречается далеко не везде. «Магнум» — это «Я». Это кооператив — единственное агентство, где нет патрона, а есть группа фотографов, которые и являются хозяевами. Редактора здесь в принципе вправе советовать репортеру, но стараются не делать этого, поскольку на редактор стоит над репортером, а репортер над редактором. Пирамида опрокинута с основания на вершину. Есть такое понятие — инфантилизм. Инфантильные люди не инициативны, всегда надеются на начальника, на его мнение, на его приказы. И основная тяжесть для нового человека в «Магнуме»: здесь никто не приказывает, не предлагает никаких тем, не гонит на съемку. Все это делают сами фотографы «Магнума» и весь риск за свою работу возлагают на собственные плечи. Казалось бы, здесь фотограф абсолютно независим. Но это не совсем так. Если я выполняю какую-то работу, то заинтересован, чтобы она была продана, мои затраты окупались, а фотографии попали на страницы изданий. Выходит, я должен ориентироваться на потенциального заказчика. Работать, не соотнося себя ни с какими заказами, могли немногие, например Картье-Брассон. Некоторые и сегодня не пользуются заказами. Но чтобы пренебрегать ими совсем, нужно быть Брессоном. Я, например, не в состоянии развезать по миру на свои деньги. И не могу пренебрегать заказами, если в агентство обращаются заказчик. В таких случаях всегда возникает компромисс. Исполнитель — известный фотограф, и заказчик делает на него ставку. Фотограф же знает вкус заказчика и мировой уровень фотографии, на который должен ориентироваться. Вот две линии, а место пересечения их — компромисс. Так что и фотограф, и редакция взаимно ограничены.

**«СФ»:** — Вопрос к Игорю. Прежде работа для «Огонька» над фотоочерком давала возможность «порезвиться» — поразмышлять, что-то солостевить, сделать выводы. Теперь — работа с колес, и прежде всего оперативная, чисто репортерская информация. Не стесняет ли это очерчника?

**И. Г.:** — «Тайм» действительно журнал информационный, он обычно не печатает аналитических фотоочерков, а свежая, горячая информация ему необходима в каждый номер. О профессионализме в тоже не говорю. «Тайм» не принимает на работу заведомо слабых фотографов. За десять лет он заключил контракты только с тремя репортерами, из которых — два американца и я. И редакция может быть уверена, что каждый из ее репортеров будет

выполнять работу на пределе своих возможностей. Но особенности есть особенности. Очерковость и философичность в «Магнуме» и ненужность их в «Тайме»? Это не совсем так. Ни «Магнум», ни «Тайм», ни «Нейшл джиджогрэфик» — инто не станет пользоваться фотографиями, не претендующими на обобщение, анализ события. Даже если снимается чисто хроникальный материал, фотографы стараются дать свою интерпретацию, поскольку такое мышление у них в крови. Другое дело, что Георгий может снимать тему о проститутках в течение месяца, а у меня поступил теленс в понедельник — в четверг я должен отправить лейки. Здесь и еще сложность: до выхода на полосы ты не видишь своего материала. А всегда остается ощущение, что ты что-то не доделал до конца. В «Огоньке» я приезжал, проявлял, смотрел, состыковывал тему, поскольку как-то мыслил. А здесь я не уверен, уловят ли в далеком «Тайме» мою мысль или нет. И сильно раз бывало, что в возврате оказывались, на мой взгляд, кадры, камиого сильнее оубликованных. А бывает и так: готовишь большую тему, а чей-то кадр из этой темы проскочил на неделю раньше, допустим, в «Ньюс уин». Все, твоя съемка больше инному не нужна, поскольку это журналы-конкуренты.

«СФ»: — Значит, и вы — конкуренты, хотя сидите сейчас мирно за одним столом!

Г. П.: — Трудно сказать.

И. Г.: — Мы скимали в Грузии и вместе бежали и самолету. Вика спросила: «Ты на него работал, Игорь?» — «На «Тайм». Она сообщила по телексу, чтобы ее съемку не передавали «Тайму» и ка американский интинент.

Г. П.: — Когда мы снимали лохорони Сахарова, у меня была машина. Я подвез фотокорреспондента из другого французского агентства, а в Париже самолет встречал его нурьер, который и мой материал доставил в «Магнум».

В. И.: — Конкурировать должны снимки — какой лучше или хуже, а ке репортеры между собой.

Г. П.: — К тому же, фотографический рынон настолько большой, что если бы агентства враждовали из-за таких мелочей, то только бы подрывали свою репутацию, а она стонт большего.

«СФ»: — Вика, вы вольный художник — «фрилансер». Как стронется ваша работа!

В. И.: — Наверное, надо начать с вопроса, почему работа на западные издания пала на нас, а не на кого-то другого? Возможно, мое восприятие мира более созвучно западному читателю, нежели советскому. И то, что здесь отвергалось, и, кстати, вовсе не потому, что это была чернуха, антисоветчина, там это воспринималось иначе. Я инкогда не работала ни в одном советском издании. И это, вероятно, наложило отлечатон на общее понимание жизни, а соответственно, и ка то, что видишь через объектив. По-прежнему не хочу быть ни от кого зависимой. Меня приглашали в «Шпигель». Но хотя я сознаю, что подобное предложение улучшило бы мое материальное положение, отказалась, потому что работа по интрукту ставит в жесткие рамки. У меня образовались отличные связи со многими зарубежными агентствами и изданиями, где меня знают. Инкогда они предлагают мне что-то снять. Но если знаю ине интересен, я за кего не берусь. А чаще предлагаю тому сама. Так получилось, что я была в числе лервых, кто снимал в Союзе кровавые события, столкновения, вводы войск. Я бывала в толпе, по которой стреляли, бежала к самолету и услевала первой добежать. А это очекь важно. Некоторые считают, что съемка завершена, когда снят лорвый труп. А на самом деле она сделана, когда самолет с твоей пленкой лервым улетае в Лондон или Париж. И тут для заказчика неважно, хороша или плоха была композиция, исключительно ли фотографическое качество или все вкряк и вкось. Главное — лервым рассказать о событии. Чей самолет первым прилетит, того и напечатают. И это мно стало кеинтересно. Теперь не хожу даже на митинги, а если хожу — то без фотоаппарата. Мне больше нравятся делать обстоятельные темы. Там, долгое время я снимала Аральское море. Это трагедия — видеть, как у тебя на глазах погибает море, и гибель его несет неисчислимые бедствия людям. Собираюсь ехать в Черкобыль — что там сейчас? Материал ждут агентства в Англии и во Франции, с которыми я связана и которые займутся реализацией темы. Снимки ждут, ке сами за ними не едут — боятся. А я, как дура, собираюсь, хотя, конечно, страшно.

«СФ»: — Репортеру приходится общаться с огромным количеством людей. Несколько важных личные контакты!

Г. П.: — Фотографом случайно ке становятся. И естественное качество репортера — умение находить контакты, для этого у каждого есть свой способ. Не так-то просто войти

в чужой дом. Это можно сделать и глупо, и интересно, и смешно...

«СФ»: — Вы, Георгий, попали даже туда, куда был особенно тщательный заслон: снимали Сахарова в морге. А этот морг «из самых привилегированных» в столице...

Г. П.: — Попал я туда совершенно случайно, поскольку был знаком с сыном Андрея Дмитриевича — Димой. Но долго думал, снимать или нет, имею ли я моральные право. Потом долго спорил с Димой: можно ли фотографию печатать или нет. Это философский слор. Всеми люди смотрят ка изображение мертвого Христа. Хаинжа бы инпрелемяно сказал: как можно Бога показывать в такой виде? И ине хочу иннаких сравнений, ине возникает вопрос: во всех ли обстоятельствах можно снимать мертвого человека? Думаю, олределяющим становится — наин это сделано. Индивидуальность же фотографа заключается и в том, что он считает лозволительным для себя, а что нет. Инкогда а доли секунды ты должен решить эстетические и этические моменты. И это тоже компромисс: на тебя смотрят люди, и эта секунда показывает твоей уровень морали.

«СФ»: — Александр Невзоров, известный ведущий «600 секунд», говорит, что профессия журналиста сама по себе аморальна, поскольку этика репортера постоянно аступает в инфликт с интересами профессии. Когда вы занимаетесь самоопианием — эстетично, этично, то ине терзает ли часть фотоконформации, которая в том или инном плане важна!

В. И.: — Репортер всегда балансирует на грани морального и аморального. Когда после апрельских событий мы прилетели в Тбилиси уже ка лохорони, и снимал в семье, в которой логилба мать, я едва лодияла камеру раз-другой. А один известный фотограф и журналист — опустил его иня — в это время, как из пулемета, расстреливал рыдающую девочку, кстратн на нее несколько лленок. У нее горе, а ему наплевать. Это уровень морали, порядочности.

«СФ»: — У человека горе, о его горе должны узнать те, кто увидит фотографию. Как совместить несовместимое!

В. И.: — Значит, видимо, я должна быть на таком профессиональном уровне, когда достаточно снять два, три, а не десяток кадров.

Г. П.: — И это тоже инпромисс, и если ты профессионал, то обязан его найти.

В. И.: — Ты должен лочувствовать момент, когда — все, хватит.

И. Г.: — Важно лонимать, что хороший снимок можно сделать в этой ситуации только искренне сопереживая чужому горю и как профессионал, и как человек. У меня был случай на лохоронах Высоцкого. Минут сорон я снимал пустой намерой — ин только потом спохватился, что это точно все ине инчается, — волновался...

«СФ»: — Мы коснулись вопроса, на который не нашли ответа: должен ли репортер происхождение воспринимать сердцем, всегда ли он должен принимать ту или иную сторону в инфликте? Почему не может быть сторонним наблюдателем, передавая событие по возможности объективно, е стол — лабораторный или редакционный — в дальнейшем понает что и как. За что ценят «Магнум» или «Нейшл джиджогрэфик»? За то, что с помощью их снимков читатель сам может анализировать событие.

В. И.: — Надо быть на стороне слабого, на стороне тех, кого бьют, кто в данную минуту страдает. Я женщина и, конечно, по другому организованна, чем мужчина, — мне часто в таких ситуациях хочется лланать, руни трясутся, комок лодстывает к горлу. Но думаю, что и мужчина-репортер должен больше проявлять сочувствия.

Г. П.: — Наша лредвзятость — это ошибка, и мы все сидим в этом капивне.

И. Г.: — Своей съемкой, своим отбором мы уже определяем отношение к происходящему.

Г. П.: — Фотограф своей индивидуальностью, своим стилем андоманиает издание, ине издание трисформирует фотографа. Хорошо, если каходятся точки соприкосновения, если таковых нет — тогда разрыв. Издания или агентства, как бы ин были они самк по себе консервативны — а в каждом из них есть и свои несовершенство, свои кеувязки, своя бюрократия — они ине представляют чего-то застывшего, инеподвижного. И в этом тоже возможность компромисса с репортером.

«СФ»: — Последний вопрос. Существуют ли в вашей среде соображения престижности, и что для вас велико бы престижным?

В. И.: — Хорошая фотография, которая запомнится, — вот главное...

## «Портретная фотография: теория, практика, перспективы»

KODAK MASTER CLASS '90



Как мы уже сообщали в предыдущем номере «СФ», в Москве проходил семинар «Портретная фотография: теория, практика, перспективы», организованный фирмой «Кодак», Фотоцентром Союза журналистов СССР, Центральным Домом журналиста и редакцией журнала «Советские фото». Мы предлагаем читателям выступление гостей — директора Европейского отделения фирмы «Кодак» ПИТЕРА БЛОКА, директора отдела профессиональной фотографии «Кодак лимитед» (Великобритания) МАЙКЛА ДЖОРДЖА, фотографа из Германии ХЕЛЬМУТА ТИВОЛЬТА — и интервью с директором Национального музея фотографии, кино и телевидения (Брадфорд, Великобритания) КОЛИНОМ ФОРДОМ, а также ряд работ, продемонстрированных на встрече.



ФОТОРЕПОРТАЖ В. ВЯТКИНА



**«ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И ВСЕОБЩАЯ ДОСТУПНОСТЬ»**

В 1888 году «Кодак» стал выпускать камеры, вмещающие до сотни кадров и относительно простые в управлении, это ознаменовало настоящую революцию в фотографии. Первая камера «Кодака», представлявшая целиком оборудованную систему для съемки, в дальнейшие годы получила развитие и совершенствовалась. Пленка, фотобумага, технология обработки, предложенные «Кодаком», показали огромную жизненную силу, широко распространились по всему миру и нашли многочисленных своих почитателей. Кроме огромного количества фотоматериалов «Кодак» в наши дни продает 50 миллионов камер в год — очень простых, компактных, и это также способствует широкому распространению фотографии. Конечно, здесь речь идет о любительской фотографии. Но любители используют ту же пленку, что и профессионалы, пользуются теми же химическими процессами, обращаются в те же лаборатории. А это в немалой степени способствует процветанию дела и постоянному совершенствованию технологий. Профессиональная фотография, со своей стороны, помогает этому совершенствованию тем, кто выдвигает свои особые специфические требования для обеспечения лучшего качества снимка. Профессиональную фотографию отличают высокие художественные требования и техническое совершенство, что заставляет обращаться и к большему формату снимка, и к специальному освещению, и к особому техническому оборудованию и приборам, узкий сектор применения которых компенсируется исключительностью достигаемых результатов. Словом, «Кодак» — это и

профессионализм, и широкая доступность. К услугам «Кодака» прибегают 150 стран. И каждый рынок должен отвечать требованиям качества, удобства и цены на продукцию. К 2000-му году фирма должна подготовиться к совершенным технологиям, которые будут сочетаться с широким использованием электронных систем. С помощью этих систем будет возможность преодолеть барьеры, мешавшие специалистам ранее. Но никогда нельзя забывать, что в конце-то концов клиентам нужна не технология, а хороший снимок. А это значит, что ничего из достигнутого уже не будет ни утеряно, ни улучшено.

**ХЕЛЬМУТ ТИВОЛЬТ**



**«Я ПЕК ХЛЕБ, НО СЕРДЦЕ МОЕ БЫЛО ОТДАНО ФОТОГРАФИИ»**

Город Витлик, в котором я живу, невелик — всего семнадцать тысяч жителей. Есть в городе четыре фотоателье, одно из которых украшено изображением хлеба. Это — мой салон. Отец мой был булочником и содержал пекарню. По существующим традициям мне бы следовало пойти по тому же пути, и я исправно изучал профессию пекаря и даже сам пек хлеб, хотя сердце мое было отдано фотографии. Но прежде чем открыть свою студию, я прошел обычный для этого путь. Чтобы стать в Германии фотографом, нужно три года проучиться, сдать экзамены, поработать где-нибудь в качестве помощника или практиканта. И уж когда по прошествии времени набьешь руку и кое-что начнешь соображать, ты можешь выходить на самостоятельную работу. А собственное фотоателье сможешь открыть лишь после того, как сдашь экзамены на квалифицированного мастера. Немецкая фотография име-

ет несколько направлений. Это — снимки для индивидуального потребления: заказные портреты, съемка свадеб и других торжеств, съемка детей и любимых животных, фотографии на документы. Это — реклама и прилегающая к ней съемка мод. Это — фотожурналистика и художественная фотография. Я работаю по двум направлениям. В фотоателье выполняю заказы клиентов. И имею еще двухсотметровую студию, в которой занимаюсь рекламной съемкой, приносящей мне примерно треть от суммы общих доходов. Все понимают, что индивидуальные заказы и реклама требуют разных подходов. Я расскажу о некоторых особенностях той и другой работы. Хотя в нашем городе все-таки конкуренция между ними довольно жесткая. Кто-то из фотографов работает лучше, а кто-то берет подешевле. Так что нос все время приходится держать для привлечения клиентов. Каждое ателье имеет свои отличительные знаки. Например, знак моей фирмы — нередуцируемые серые и белые полосы. Они видны на вывеске ателье, повторяются на бланках счетов, на паспорту, визитках. При ателье есть небольшой магазин, торгующий некоторыми фотоматериалами и рамками для снимков. Недостаточно сделать хорошо саму фотографию, ее нужно еще и хорошо оформить, придать достойный вид. Кроме меня в студии работает еще одна женщина-фотограф и два ученика, которые со временем и при желании смогут открыть и собственные ателье или перейти на иную самостоятельную работу. На внутрина студии и в холле, где клиенты могут уютно расположиться, побеседовать, выпить чашечку кофе, представлены образцы нашей работы. Одни из них — снимки, выдерживающие определенные традиции, и так называемые официальные портреты; другие — это фотографии, выполненные в современной, более динамичной манере. Здесь фотограф больше экспериментирует, и многим заказчикам именно это и нравится — получить фотографию, не похожую на другие или выражающую какой-то оттенок заказа. Вот пример. Родители девушки, которая собиралась уехать из своей деревни, попросили снять ее так, чтобы на снимке было что-то, напоминающее ее о доме. Я сделал несколько фотографий, где в

качестве декоративного элемента ввел солому. Заказчикам снимки понравились. Возможно, вам это покажется непривычным, но заказной, индивидуальной снимок очень близок к рекламному. Модель прибегает к макияжу, готовит у парикмахера прическу, продумывает костюм. Такая фотография мало чем отличается от снимка для обложки журнала мод. Можно назвать это слабостью — желание клиента прекрасно выглядеть и сохранить такой облик на длительное время. Но желание заказчика для исполнителя — закон. Кстати, при такой съемке фотограф прибегает и все время совершенствует свой опыт работы над рекламой. Совмещение рекламной съемки и фотографирования на заказ не только разнообразит работу фотографа, но позволяет глубже постичь смежную область и добиться более высоких результатов. Кроме того, я еще увлекаюсь съемкой «для себя». Это могут быть фрагменты музыкальных инструментов, куски ржавой проволоки — не важно, что именно. Пища для фотографии может быть очень разнообразной и вся идет ей на пользу.

**КОЛИН ФОРД**



**«МУЗЕЙ ФОТОГРАФИИ — ЭТО МУЗЕЙ ЖИЗНИ»**

— Уважаемый мистер Форд! Можно ли выделить основную цель музея? — Сегодня фотография — удел каждого. Человек погружен в поток снимков. Фотографии рассматривают тебя с газетных и журнальных полос, пляжата с рекламных щитов и плакатов, просвечивают с экранов телевизоров. Но некоторым и этого мало — они еще собирают и коллекционируют снимки. Прекрасно! Вот в основу нашего музея мы и положили тот факт, что человек без фотографии чувствует себя как бы и вовсе без лица.



ДАГЕРОТИП «ДЖЕББЕЗ ХЕГГ  
И МИСТЕР ДЖОНСОН»,  
1843 г. (ОДНА ИЗ САМЫХ  
РАННИХ ИЗВЕСТНЫХ  
ФОТОГРАФИЙ.)



ЛЬЮИС КЭРОЛЛ  
РЕДЖЕНАЛД  
САУТИ И СКЕЛЕТ. 1856 г.





ЮСУФ КАРИШ  
УИНСТОН ЧЕРЧИЛЛЬ,  
1941 г.

КАМИЛЛЕ СИЛЬВИ  
ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА  
ПРИНЦА АЛЬБЕРТА,  
1861 г.

АРНОЛЬД НЬЮМЕН  
АЛЬФРЕД КРУПП НА  
СВОЕМ ЗАВОДЕ, ЭССЕН,  
1963 г.

ДЖУЛИЯ МАРГАРЕТ  
КЭМЕРОН  
ЯГО, 1867 г.



— Не хотите ли сказать, что человек рассматривает на фотографиях себе подобных, как обезьяна себя в зеркале!

— Да, что-то к этому близкое. Только обезьяна, рассматривающая себя, вряд ли видит что-нибудь кроме ирриляющейся рожи. А человек видит все, насколько в снимках отражается жизнь. Вот почему и наш музей — это не куст-камера для специалистов-фотографов, а музей для всех. И как говорит моя жена, это даже не музей фотографии, а музей всей нашей жизни. Вы можете задать вопрос — а при чем тут еще кино и телевидение? Но это — все те же фотографии, только в своем разрезе. По прошествии полувека после изобретения фотографии зашевелилась, ожила — стала двигаться, а еще через полвека заговорила и полетела по воздуху. Все три ее ипостаси мы и объединили под одной крышей и радуемся, как они дружно живут и, хотя проявляют разные характеры, любят друг друга. Мы также равно любим всех трех, но для равнителей фотографии слово это выделяем более крупно.

— Ваш музей возник одновременно с появлением фотографии или несколько позже?

— Вы нам льстите. А если, напротив, хотите уколоть преклонными годами, то стрела пролетает мимо цели: мы юны, нам не исполнилось и восьми лет. Но я бы предостерег от недооценки наших молодых лет. Икитю, я думаю, не считал количества экспонатов в нашем музее не только с точностью до единиц, но и до тысяч — дело это пустое, поскольку фонды постоянно растут. Прикинув на глаз, можно сказать: миллион снимков, среди которых одних только малютков Фокса Тальбота — шесть тысяч, и сорок тысяч фотографических камер, — есть что демонстрировать.

— Как формируется экспозиция?

— По темам. Один этаж занимает фотожурналистика, другой — портрет. Мы стремимся, чтобы посетители поняли и социальный, и исторический контекст наших экспонатов. И фотографии мы показываем вместе с камерами, которыми они снимались, воспроизводим обстановку аталье.

— Считайте, что все уже мы просмотрели, а теперь подытожим увиденное. Какими же емедоды!

— Первый тот, что фотография, хотя и отражает саму жизнь, всегда лжет.

Значит, и первая задача музея — научить людей отличать правду от лжи. Увиденное люди воспринимают сильнее, чем услышанное, но, и сожаленно, они плохо понимают, как следует читать изображение. А эта грамотность так же расширила рамки восприятия. Фотография — лучшее из средств отображения действительности — это еще и возможность шире раскрыть глаза и заметить то, чего мы в жизни обычно не замечаем. Иногда, в очень редких случаях, это обычное в обычном, увиденное фотографом, но не замеченное другими, и становится шедевром.

— А правда ли, что прежде фотографии теоретически глубже, хотя и техника была слабее?

— На думаю, что так уж оно была слаба. Во всяком случае слы набирала стремительно. Но верно и то, что человек, который собрался сделать снимок, должен был приложить много усилий. Поэтому он думал над тем, чего же хочет в результате достичь, и достигал этого. Трудности создания снимка уравновешивались большим вкладом в него души и ума. Но миновали трудности...

— ...иончилось золотой век!

— Да, именно так все и произошло, когда в 1888 году изобрели камеру «Кодак». Фотография сразу стала доступной любому и потеряла свою исключительность.

— Вот тебе и раз! Мы смотрели из «Кодак» как не двигаться прогресса, а он оказался губителем культуры. Так, пожалуй, окажется, что изобретение стального пера и всеобщая грамотность убили пиатерегуру!

— Нет-нет, я не говорю, что не было великих фотографов после 1888 года, но все же... Обратимся к истории. Сороковые-пятидесятые годы прошлого столетия — пионеры фотографии. Ее возможности только изучались и занимались ею лишь одержимые и энтузиасты. С конца пятидесятых, когда многое в технике уже было достигнуто и фотография лсихологически аписалась в общество, ею занимались истинные художники. И никогда — ни до, ни после этого времени — фотография не поднималась так высоко в отношении художественности, духовности, наполненности образов. Это был ее золотой век, такой же, как и в литературе. После 1888 года фотография перестала быть только делом артиста, утратила многое в мастерстве, хотя

и стала социальна более интересной. Но что относится к общей массе фотографин, не относится и выдающимся ее мастерам. Знаете, среди ранней фотографии девяносто пять процентов занимают портреты. И мои любимые фотографии — это портретисты, или, если сказать точнее, те, кто снимает людей. Джулия Маргарет Камерон, фотограф прошлого века, Картье-Брессон, Арнольд Ньюман — это абсолютные величии. Не смогу назвать всех замечательных фотографов, важно, что они были, есть и будут.

— И или же тут не ошибиться в извечном «Who is who» — отобрать работы достойных для пополнения экспозиции?

— В фотографии самое замечательное то, что нет никаких рецептов. Каждый случай — уникален. Нет рецептов и у нас в музее. Мы смотрим новые фотографии на выставках и в прессе. Сами устраиваем выставки и обмениваемся ими с другими странами. Выставки же могут быть и персональными, и тематическими, посвященными отдельной стране или какому-то историческому аспекту. Ничего из того, что может быть полезно для дела, мы не отвергаем.

— Музей — прибыльное предприятие или сплошное разорение!

— Деятели мы, конечно, зарабатываем, но собираем этим только треть суммы, которая необходима для содержания музея. А сумма эта — два миллиона фунтов стерлингов в год, на остальное приходится раскошелиться государству...

## МАЙКЛ ДЖОРДЖ



### «КЛИЕНТ ЗНАЕТ, ЧЕГО ОН ХОЧЕТ»

Я с почтением отношусь и выдающимся мастерам портретной фотографии, но сейчас хочу сказать о среднем ее уровне и публике, которой и предназначаются эти снимки, — хочу поговорить о заказ-

ном портрете. Взгляды на такой портрет за все время его существования почти не изменились, все технически усовершенствования, новые фотоматериалы не отменяют заказчика и портрету мало изменились. Клиентура охотнее платит за результат, который она полностью может предвидеть. И фотографии это не только прекрасно учитывают, но и сами не так уж легко раут со своим консервативными взглядами. Такой пример. Когда у некоторой части публики появилось желание сниматься на воздухе — в саду, в парке, где они чувствуют себя менее скованно, чем в студии под светом юпитеров, фотографии стали сопротивляться. В качестве аргумента приводили то, что пленэрная съемка снизит профессионализм работ, сблизит их с любительскими, поскольку здесь труднее прогнозировать результат.

В заказном портрете прослеживается два сектора. Один — это массовый, дешевой, неиндивидуализированный портрет. Здесь ищется такая организация работы, при которой в короткое время возможно обслужить большее количество клиентов, а цены снизить настолько, чтобы они стали приемлемы для большой массы заказчиков. В изготовлении снимков здесь предпочтительнее машинная печать среднего качества, но низкой цены. Другой сектор — студийное направление. В нем большое внимание уделяется индивидуальным особенностям заказчика, его желаниям, вкусу. Такой клиент обычно знает, чего он хочет, и готов подождать заплатить. Эту фотографию дешевой не назовешь, зато клиент может полностью удовлетворить свои желания. Не следует забывать, что все слишком новое вызывает осторожность клиента, недоверие. И спрос не новый стиль возникает не сразу, а по мере привыкания клиента. Поэтому фотограф должен достаточно тонко проводить свою политику. Вообще в работе с клиентом не должно быть мелочей — начиная от обстановки аталье, демонстрации образцов, беседы, заканчивая оформлением и вручением готовой работы. Съемка для клиента — не будничная факт. Она требует значительной подготовки, затрат времени и средств. И фотограф не имеет права лишать эту обстановку праздничности, если же, конечно, не собирается потерять клиента.







ФОТОАТЕЛЪЕ РОБЕРТА ГЛОВЕРА



## Поклон профессионализму

Нет слов: когда тебя учат — это хорошо. Есть, правда, неудобство — возникает чувство неполноценности, второсортности что ли. Но и здесь находится утешение в известном выражении из анекдота «Мке бы ваш заботы, господин учитель!» Во время выступления уважаемого Хельмута Тивольта, после слов о двухсотметровом павильоне, в котором он снимает то, что не снимает в своем же ателье, сидящий рядом сосед, известный портретист, спокойно комментирует: «А я кинозвезд снимаю на кухне», — «И велика она?» — «Одиннадцать квадратных метров». — «Радуюсь, что не пять, иначе бы ты их там смог только ретушировать!»

Когда Хельмут поиграл своими зонтами-вспышками и скромно заметил, что он не любит обилия света, вполне обходится двумя-тремя приборами вместо шести-семи, как принято у некоторых мастеров, то невольно вспомнился другой анекдот о том, как режиссер и оператор фильма углубляются в лес в поисках подходящей катюры. Забравшись в такую чащобу, в которую не проникает ни луча света, режиссер с пафосом восклицает: «Вот здесь мы и будем снимать!» — «Нет, — отвечает мудрый оператор, — здесь мы будем проявлять...» И хотя у нас все еще не получается приступить сразу ко второму, то есть проявлению, минуя первое — съемку, зато это первое мы настолько упрощаем в техническом отношении, что невозможна формула: «Если лойдет — и так пойдет» — превращает съемку в акт ненасильственный, ограниченный теми возможностями, что диктуют нам условия, в которые мы попали. И здесь есть преимущество: поскольку некуда вширь, копая вглубь, отыскивая извивы души человеческой. И вот если это и есть суть творчества, то нищета, приведенная в нишу плоскость, есть ничто иное, как дилетантизм. А дилетантизм, как известно, — противоположность профессионализму, которому прекрасное определение дал в свое время фотограф Вадим Гилпейрейтер. «Профессионализм, — говорил

он, — это умение получить то, что задумал, а не то, что получится».

Разговор о портрете, чему, собственно, и был посвящен семинар, одним своим крылом выходил к портрету бытовому — той «фотокарточке», которая и нужна миллионам людей, чтобы сохранить в памяти родных и близких лица. Ведь если говорить серьезно, это и есть почва, взращивающая всеобщую потребность в фотографии, любовь к ней. Не высшие достижения фотоскульта, не широкое использование скимма в системе средств массовой информации, а вот именно это простое — фотокарточка на память — вкладывает впервые аппарат в руки любителя. Но для кого же секрет, что бытовая фотография — «бытовка» на нашем языке — символ пошлости и низкого потребления. Снимают там зачастую «калтурщики», и произведенные их — пошлатина в крайнем выражении. Жестко! Жестко. Но не только такая оценка есть, к сожалению, и поводов для такой оценки отнюдь не мало. И общая беда — в нашей крайне низкой фотографической культуре.

Впервые я увидел, какой может быть фотография на память, когда перешагнул уже свой пятидесятилетний рубеж. Нет, я и раньше догадывался, что старинные фотографии на паспарту — это и есть фотография на память, но откопсн-то я их и вымершим двоизаврам, а дождевые до нас — к музейным экспонатам. Ну а в музее, почитю, это же как в жизни. А тут держу в руках splendidнейший альбом с золотым обрезом. Каждый снимок на странице красиво обрамлен, защищен листом лапирсной бумаги. А сам снимок! Если бы это был не цвет, я подумал бы, что рассматриваю фотографию ее золотой перы — такое дыхание покоя и вечности, такое благородство и отсутствие суеты, такие озаренные внутренним светом лица, такой аристократизм. Но не только присутствие цвета говорило о том, что я рассматриваю не раритет, а «бытовку» наших дней. Хозяева этого альбома — молодые пара — находились рядом, и это их счастье был посетил многокилограммовый фо-

лиант. Я забыл сделать одну уточнение: встреча эта происходила в Америке — стране сентиментальных и деловых людей. Естественно, хотя, возможно, и чуть точку бестактным, был мой вопрос: во сколько же обошлось все это удовольствие? «Пожалуйста, — ответили мне. — Работа фотографа, затратившего ка съемки шесть часов, стоила 250 долларов. Все остальное, включая и печать снимков для раздачи знакомым и родственникам, еще долларов 600—700». «Вот тебе и на», — подумал я. И это в стране, где снимает буквально любой, и продаются даже одноразовые фотоаппараты. Отщелкал, сдал в лабораторию, где аппарат опорожнит и выбросит, а пленку обрабатывают и сделают отпечатки. И здесь идут ка то, чтобы спокойно отдать чуть ли не тысячу долларов (в горячем нашем состоянии) — целое состояние!), чтобы занять «презренные» карточки на память. Да у нас это можно по дружбе — за просто так! Но, как говорится: даром лечиться — лечиться даром. Отщелкать может любой, но то, что сделает выбранный мной настоящий мастер, не сделает никто другой.

...И вот перед нами два мастера — Роберт Гловер и Хельмут Тивольт. В каминном зале, где проводит практику Роберт, яблоку негде упасть. Среди его слушателей — Ника Свиридова и Павел Кривоносов, Георгий Цуканов и Сергей Васильев. Эти имена многого говорят не только нашему читателю или посетителю очных выставок Дипломы, медали, международные призы — вещественность их известности. Но судят-то они здесь не из вежливости, а по той лишь причине, что тут есть чему поучиться, что господин Гловер старается передать то, что почти непередаваемо и приходится, по образному выражению одного из участников семинара, на кончиках пальцев мастера. Мое отношение к возможности обучения со слов — весьма скептическое. Ну разве можно угадать, что видит твой моллагга сквозь занавес, даже если ты находишься в этот момент возле него? Это таинство, которое раскрывается лишь в момент рассматривания готовой работы. А потому я не столько слушаю рассказ, сколько смотрю фотографии Гловера, собранные в два объемных альбома. На вкладке номера вы можете увидеть четыре фотографии из этого альбома. Сделайте скидку на

кесовершенство кашей полиграфии и поверьте ка слово — это высший технический «пнлотаж». Идеальность цвета, воздушность форм, божественная пластика и, может быть, главное — отсутствие эксплуатации прежде ийдеинных удачных композиционных решений. При таком стоцентном индивидуализированном подходе к каждому заказчику стоит ли удивляться тому, что грань между индивидуальным портретом, рассчитанным на «внутреннее» потребление, и фотографией ка обложку самого требовательного и престижного журнала исчезает. Подозреваю, снимок такого мастера для кармана заказчика еще как весом! Зато он сможет сказать, что это работа мастера Гловера. И к этому уже ничего не надо добавлять.

...А лотом наши ринулись в бой. Новички и звезды затрещали затворами, полируя свои объективы о лица и фигуры приглаженных манекенщиц, сиречь — фотомоделей, помчались ка пленар, чтобы в течение сей секунды произвести шедевр и «рвануть» обещающий «Кодаком» приз. Полноте! Ведь фотография — это таинство, сонте души и мысли. «Для работы мне нужны четыре стены и спокойная обстановка, — говорил Хельмут Тивольт. — Слишком интимное дело — съемка». Но не будем таи строги: в монце-то концов попробовать себя не противопоказано. Яков Фельдман, теоретни фотопортрета, выступивший на семинаре, отметил, что, несмотря на разные уровни, на которых находится наша и, смежем, америкасская фотография, ка-тощие шедевры и здесь и там возникают столь же не часто. Это так. Но нам бы тоже хотелось, как Золушке, блистать на балу, хотя это, может быть, не отнесится к авторам шедевров, и творчеству выдающихся личностей. Общций уровень фотографической культуры, хотим мы того или не хотим, неизбежно связан с ее материальным положением, техническим оснащением, доступностью произведений высокого класса для самых широких масс потребителей. «Для профессионала не существует мелочей — это и только это и отличает его от дилетанта», — во всех выступлениях звучала такая мысль. И если только ее одну мы сумеем понять и реализовать в какой-то мере — за то уже поклон профессионалам «Кодака».

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

## Александр Пирожков Семейный портрет в домашнем интерьере

В свое время каждый уважающий себя английский аристократ полгал за правило иметь в родовом замке лордсетную галерею предков, где бы легко прослеживалась ветвистость генеалогии — со всеми ее сплетениями, иногда особенно ценятся неистребимость породных черт, некое единое состояние духа, наследственно проступающее во взгляде, посадке головы, манере держать свое тело.

Я долго принимал это лишь как факт классовой слеси и блажи, в полном соответствии с вдолбленной в нас идеологией, пока однажды не прочел у лорда Честерфилда в его нравоучительных сочинениях, что величественные взгляды пращуров способны помочь человеку быстрее осознать свои норы, свое «ху из ху» — «кто есть кто». А главное — научить ценить фамильную честь и собственное достоинство. Наверное, та же нравственная природа и у наших простодушных деревенских избяных «иногородних», образовавших под одним стеклом фотоархивы всех родственных колен — и живых, и отошедших. Вешают их, как правило, в парадном пространстве меж окон — над столом ли с белой скатертью, над двухэтажным комодом с выдвинутыми ящиками, над зернистым швейным станком — под расшитыми петухами полотняцами, под вощеными бумажными розничками...

Я не знаю, иви выглядели мой дед и моя баба. Не знаю облика многочисленных своих дядей и теток — не вернувшихся кто с финской, кто с Отечественной, заморзших в блокаде, иванувших в гулаговской ючи, почивших по фамильному, недавно еще тайному преданию не то где-то в Индии, не то в Китае. И когда мать рассказывает мне о них, у меня все сливается иередию в каной-то мнилицейский фоторобот, где вообразенно и сиюминутное настроение способны каждый раз менять овал лица, рисунок рта, профиль, прическу, брови... Но мне ли упрекать мать, что где-то на речной переправе она отдала кипу семейных портретов, завернутых в платок и перевязанных лентами, мужику-лодочнику, чтобы перевез их на противоположный берег, где нетерпеливо гудел последний шлоел эвакуированных...

До сих пор стоит перед глазами картина — может, воссозданная детской фантазией с многократных описаний матери, а может, в самом деле ивечию схваченная липучей памятью трехлетнего ребенка: бородач, несмотря на летний зной, в шалке-ушанке, перебирает наши фотографии, поворачивая их к таи и эдан, с особенным почтением взглядываясь в золотое тиснение медалей с профилями монархов. У матери уже ничего не было за месяц страннической жизни — ни денег, ни ценностей, только эти снимки, которые она и сушила лодочнику в отчаянии, сама не зная зачем...

— А это кто? — спрашивал мужик, тыча звереным ногтстым пальцем. — А это?

Нам уже кричали с лодки, поизывая руками на белые столбы дынной воды, что вырастали адрог посреди реки с каким-то утробным чмокающим звуком. А мужик все перебирал фотографии. Наконец, помедля секунду, сунул их себе за пазуху и молча нивнул головой.

Мои предки были в основном люди служивые — военные, были и кулцы, и

крестьяне. Средн их — и один петербургский издатель, несколько книжек которого чудом сбереглись а нашей семье — «М. В. Пирожков и К<sup>о</sup>. Спб., Невский лр., 88». Но был и ииторжник с полуночной биографией, был проигравшийся в пух и прах ииторский чиновник, лустивший семейство с сумой ло мнуру. Был пьянница-сиорян, не раз пропивавший товар клиентов и сидевший за это в яме.

В общем, в моей лордсетной галерее глаза не особенно бы слелил блеск злотет и жолованных лент — все больше серое сукно да ряднина. И посещали бы ее, эту галерею, разве что самые близкие родственники — без особой огласки и ло случаю. Но дело не а этом. Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев в своей книжке «Заметки о русском» писал: «Если человек не любит тотя бы изредка смотреть ив старые фотографии своих родителей, не ценит ламять о них, значит он, кив правило, равнодушен и к своей стране...» Вот ведь наной выгод делает академик из домашней сиюности держать на стене фотографии, а мы уж давно считаем это пустяжной малостью и даже вообще отмирающей ничемной приаичкой, сродни мешанскому честолюбию.

Сейчас я могу только предпологать, иакую сторону души могли бы пробудить во мне те пропавшие на рачной лереправе фамильные фотографии, иане уроки, предупреждения, пророчества и благословения сумел бы я прочесть — если бы сумел — во взглядах саон обильных, счастливых и несчастливых редкоко. Стихия житейского опыта, подсознательные шаги и нравственности, неисловедимые пути человеческого взаимодействия.

Конечно, и из английских зймкоко с их художественными галереями, случалось, выглядиались люди ничтожные и трусливые и, вопраки графу Честерфилду, так и не аосприявшие магию портретных взглядов. В равной мере и из наших детдомовских палат, где на стенах от бедности ивисят подчас даже изображения отцов-теоретиков нашей счастливой жизни, и оттуда бывает могут айти люди вполне благопристойные, не чуждые и чести, и совести. Но все же, аса же...

Ощущение, будто что-то прошло мимо моего детства, ивкую обделенность чувств я впервые узнал, когда лет двадцать назад по репортерским делам оказался в Архангельске, в доме Ксении Петровны Гемп. Этой удивительной женщине уже в ту пору было за семьдесят. А лет за пять до нашей встврчи она погрузилась в водолазном снаряжении на дно Белого моря возле Соловков, пытаясь отыскать среди колыхущихся ламинарий затопленный в двадцатые годы легендарный монастырский иолокол «Борисович».

Мне ие повзгло. Ксения Петровна была больна. Ей сделали уиол и она уснула. Я тихонько пристроился за толстые альбомы с фотонарячками. Здесь стоит рассказать сначала об этих альбомах. Все они были разные — в плюше, в бархате, в колениоре и лайновой ноже, а светлой теплой змше и грубом оленьем намусе — все промысловый поморский материал. Почти у всех были медные и серебряные замочки, заливавшие створки плато и надежио. Я сразу же вспомнил свои домашние ширпотребовские альбомы произаод-

ства фабрики «Светоч», перевязанные веревочками, чтобы фотографии не выснальзывали из них, иви монрые рыбы.

Иные замочки были с сейретами, тайными ииолиама. На иных альбомах желтели лютунные вензеля, тралецевидные пластинки с монограммами, медные гравюры и геральдические значки. Чтобы бархат или плюш не изнашивался прежде времени, не истирался о стол, и нижней деке были приделаны выпуилые бляшки — кив у чмоданчиков. И уж совсем меня убил огромный, словно гербарий, альбом, у которого на рояльной петельке отидывалась дубовая полироанная плашка и получался люлнтр-подставка — для удобства рассматривания фотографий. Створки альбома были фанеровные березовым ипом и стягивались желтыми ремешками. Ко всему еще альбом имел утопленную ручку из желтой мамонтовой кости и очень подходил на сегодняшний кейс-дипломат, отличаясь от него штучностью работы, но главное — сочетанием прихотливости форм и здравой праитичностью, иногда все многочисленные ручечки и звелчки, медник и бронзалетки адрог обнаруживают в иице концов свою сугубую целесообразность и живой расчет. Не потому ли все эти альбомы сумели одолеть разрушительные лространство и время?

Описанное пронзало ив меня ошаломляющее впечатление, будто материальные свидетельства иной цивилизации, беспричинно сгнуашей в зените творения...

А теперь о самих фотографиях. Пожалуй, я впервые видел такое множество людей, ииоторые фотографировались для семейного альбома с вдохновенной охотой. И это была не просто воспнтанность, а особое чувство — удовольствие стоять вот таи рядом с близкими людьми и смотреть в звчок фотографической машины. Они как бы хотели засвидетельствовать не только свое родство, но и еще иакое-то иное состояние, может, даже особое колыхание воздуха, что ли, ииоторые и могут быть только в домашнем иругу, в родительском доме, где даже несчастье подчас выглядит опрятно и строго.

Допускаю, что во мне говорит застарелая безотцовщина, что семейная разруха уже стала генетическим ииодом нашего общества, что мы — блудные дети, за спиной которых ие домашний очаг, а детсадовская группа с продлеиной, пионерское звено интернатской дружины, солдатский строй на плацу, заводская общага с пронисными матрацами, иомната с подселенцем, блон-секция в иидустриальном доме с шестью матрами по норме...

Эти рассуждения вызрели во мне, ииочено, ие в тот самый день на кухню Ксении Петровны, а много позже, наапливаясь с годами. А тогда я отчетливо помню, как удивил меня «звещий мир» фотоапротока. Эти летевые белые кресла, повторяющие своими извивами понойные положения челоовического тела, эти огромные, как пингвиновые щиты, столешницы, рессинченные на хлебосольство и долгие беседы, эти высокие напольные часы — предпрадедушки наших колченогих истеричных будильников. Женщины в бретонских жакогах, девушки в курсистских сапожках с америкаиской шуровой, норотние, «бестужевские» прически, маленькие шляпки-наколки с бумажными орхидеями, каюты с плоскими полями, мантильи, платя с тур-



ньюрами, юбки-карако, воздушные рукава из линобатиста. Всяк на особицу, не в общем ряду, но вместе с тем с подчеркнутой семейной клановостью, родством по крови и духу.

Как это все было не похоже на наши групповые фотосъемки, к которым нас приучали с пионерской поры, — лод гипсовыми бюстами вождей, на фоне развернутого знамени дружины, с фанерной фотозащитой «Детские годы Владимира Ильича Ленина», Председатель и звеньевые стояли на скамейке поближе к знамени, и руки их были вскинута в пламенном приветствии. Как сокрушалась наша классная руководительница Елизавета Наумова, что не заметила, как два вородогоника — Глебов и Зиятдинов — сняли галстуки, чтобы в проеме рубах виднелись треугольнички тельничек — самодельные подкладки из тетрадной бумаги, на которой чернилима старательно были нанесены «морские» полосы. Нам хотели перефотографировать, но что-то, видно, помешало исправить идеологическую диверсию.

Или вот еще фотографии из моего пионерского детства, в латнем лагере 1949 года: дежурство у ворот, дежурство у трибуны, дежурство у флагштока, у знамени в столовой, вручение вымпела за санитарное состояние койки и тумбочки...

К слову уж уломаю фоторепортаж из сегодняшней ленинградской многотиражки: дежурство у ворот, дежурство у знамени. Обращение вожатой на торжественной линейке: «К борьбе за дело Ленина и Коммунистической партии будьте готовы!» И лица девятилетних ребятничек, хором отвечающих на этот призыв.

«...И спросил Его некто: «Учитель благий! Что мне делать, чтоб наследовать жизнь вечную?» И ответил Христос просто: «Знаешь заповеди: не прелюбодействуй, не убивай, не кради, не лжесвидетельствуй, почитай отца твоего и мать твою...» Не задумывались ли вы, почему мы знаем, как зовут любимцу-таксу в семье президента Буша? Как знаем мы, что госпожа Тэтчер с невесткой оклеивала обоями свою квартиру и что у нее очень бедный растет младший внук. Как знаем многое из семейной жизни Рональда Рейгана, Франсуа Миттерана, Дитриха Коля...

По свидетельству нашего телекомментатора Владимира Познера, американцев привело в смущение главенство мрамора, золота и хрусталя в кремлевском зале, из которого советский руководитель обратился первый раз к народу Соединенных Штатов. Рональд Рейган такое же обращение сделал, сядя за простым рабочим столом — слева цветы в керамической вазе, за спиной, на голой стене фотографин супруги Нэнси, детей, внуков.

Контраст был столь разителен, что второй раз наш лидер выступал уже в более скромной обстановке, но все же и в ней царствовал дух чиновного параграфа, где все возможные позы расписаны в строгости и надолго вперед. Помню, какую если не оторопь, то растерянность и пересуды вызвало в свое время появление в газетах фотографии Нины Потрошиной Хрущевой. Ведь супружеская жизнь наших вождей как бы и не существовала для советских людей. Я приведу свидетельство Юрия Елагина, музыканта, имевшего возможность наблюдать кремлевскую жизнь во времена Сталина. В воспоминаниях «Музыкальные уклады вождей», опубликованных в «Огоньке», он, между прочим, пишет: «Невниманье к семейным узам вообще составляло всегда одну из отличительных особенностей всего уклада жизни Советского Союза и шло, без сомнения, «сверху» — от самих вождей. Не только гости бывали без своих законных половин на кремлевских приемах, но и сами хозяева бывали всегда на

холостом положении. Никто из нас не видел, чтобы члены Политбюро бывали вместе со своими женами — будь то в театрах, на банкетах или на официальных вечерах. И никто из нас даже не знал, кто из них был вообще женат и на ком именно».

Во времена моей работы в газете «Вечерний Ленинград» там случился большой перелом — у моего коллеги фоторепортера Александра Стельмаха обнаружилось сокрытие, то есть не сданные соответствующим товарищам два-три негатива: Григорий Васильевич Романов, наш первый секретарь, снят с супругой, с дочкой и молодым зятем, кажется, на даче в Осиновой Роще. Приехал двое послыльных а штатском, перотрясли асю лабораторно и, чтобы особенно не обременять себя, увезли почти весь архив Стельмаха, а заодно и его самого. Архив так и не вернули, а Саша Стельмах потом рассказывал лотихоньку, как у него все пыталось дознаться, зачем он отрезал от пленки два неучтенных кадрика и показывал ли он кому фотографню Г. В. Романова с семьей?

ку. Нет у них ни скамеечек, ни думки-подушечки. А главное — нет состояния души, которое и складывается только от любви и семейного благополучия. Да и нам-то, признаться, так ли уж важна эта фотография с семейной идиллией?

Александр Исаевич Солженицын называл распад семейных уз «становой болезнью государства». И обустройство России он видел в первую очередь в обустройстве семьи, которая, по его же мысли, и есть «основное звено нашего общества». Но знать бы — как далеко зашла болезнь? Недавно в Ленинграде за рубль побывал я на выставке Игоря Мухина, московского фотографа, человека небесталанного и наблюдательного. Его фотографин — чуть больше ладошки — как бы меланхолические дневниковые записи, где изящество детали соседствует с простодушной самокритикой. Квартирная тусовка, лирушка на кухню, приятель, дурачащийся на унитаза, дотошные подробности богемистого быта, но созданного сегодняшними философами — истопниками и вахторами, когда никто не чинится, не морализирует и не выпеидривается. Собрались, хорошо посиде-



СЕМЬЯ ПИСАТЕЛЯ В. НАБОКОВА

Тут настало самое время привести еще одну цитату: «У брака призвали только одну цель: производить детей для службы государству. Половое сношение следовало рассматривать как маленькую противную процедуру, вроде клизмы. Это тоже никогда не объявляли прямо, но исподволь вколачивали в каждого. Существовали даже организации наподобие Молодежного энтлополового союза, проповедовавшие полное целомудрие обоих полов. Зачатие должно было происходить путем искусственного осеменения в общественных лунках...»

Это из романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984». Как видите, краски, если и сгущены, то самую-самую малость. Теперь, иденюсь, отпала необходимость объяснять, почему в таком небрежении у нас семейное фотографирование, почему так убоги студии, почему так неумелы со светом фотографы, отчего им в голову не приходит подставит вашей дочке под ногу крохотную такую скамеечку, а вашей мамушке лод лакоуть — бархатную подушеч-

ли, разбежались. Снова собрались, снова хорошо посидели...

Я ходил по маленьким зальчикам бывшего подвального магазина и все никак не мог поймать мучающую меня мысль. Я даже попробовал глядеть на мир глазами Игоря Мухина. И мне казалось, что уже получается... А потом очередь доходила до снимков то ли жены, то ли близкой подружки фотографа — сам он представляет ее по фамилии и посвящает два с половинной стены. Вот пример — крупным планом лобок молодой женщины — темный треугольничек на белом фоне. Это, собственно, и весь кадр. Снято в прямом жестком свете, как под хирургической лампой, без искажения и многословия. И отпечатано соответственно — с каждым волоском-завитушкой, с каждым пятнышком — тщательность и лидерность технического документа.

Давно ли мы перестали петь песни чело-

## Продолжение следует

Валерий Наседкин, строитель по профессин, — страстный фотолюбитель, участник и призер многих советских и зарубежных выставок и конкурсов.

Мне запомнились его первые творческие шаги в московском фотоклубе «Кадр». Был организован очередной традиционный конкурс по заданной теме. Назывался он «Весна в Останкине» и проходил анонимно, под условными девизами. В экспозиции были представлены работы почти всех членов фотоклуба. Однако единогласно предпочтение было отдано двум снимкам. Когда вскрыли конверты с девизами, то оказалось, что обе работы принадлежат Валерию Наседкину.

В его творчестве легко просматривается четкая приверженность одной теме — спорту. Объясняется это просто: много лет он успешно выступал в составе сборной лыжников столицы. А когда время заставило его сойти с лыж, Наседкин стал с неменьшей страстью фотографировать спорт, составляя своеобразную спортивную фотолетопись.

Снимки Наседкина не только отражают напряженность борьбы, которую ведут между собой спортсмены, но и раскрывают характер каждого из них. Автор словно предчувствует развивающуюся перед объективом ситуацию за мгновение до ее кульминации. Как же ему удается в доли секунды оценить возникшую ситуацию, навести объектив на резкость, скомпоновать кадр и успеть вовремя нажать на спуск фотоаппарата? Может, это лишь везение, счастливый случай? Конечно, нет. Прежде чем сделать задуманный кадр, он долгие часы просиживает на тренировках, изучает индивидуальную манеру ведения спортивной борьбы. Автор будущих фотографий, словно невидимый тренер, подмечает незаметные для непосвященного промахи и просчеты у соперника, чтобы в подходящий момент совершить «решающий бросок». Однако работа Наседкина над спортивными сюжетами не ограничена логикой за «мгновениями». В богатом архиве автора можно найти немало кадров, где запечатлены не только лидеры, но и аутсайдеры соревнований, слезы радости и горечь поражения... Мир спорта дарит наблюдательному фотографу широкую гамму человеческих чувств в стремительно меняющемся калейдоскопе событий.

...В начале своего творческого пути Наседкин активно использовал приемы фотомонтажа, иные способы технического украшения. Талер же его работы аскетически строги, но это ни в коей мере не мешает автору создавать по-настоящему впечатляющие, свободные от слащавости снимки. Я спросил у Наседкина, чем он объясняет стабильный интерес у массового зрителя к спортивной фотографии?

— Очевидно, тем же, что интересует зрителя в самом спорте, — ответил он, почти не задумываясь. — Этот интерес многогранен. Для фотографа важно не только, кто победит, но и как складывается ход борьбы. Современная спортивная фотография поэтому и тяготеет к жанровой, с острым сюжетом и выразительными характерами.

Недавно Валерию Ивановичу исполнилось 50 лет. Возраст, когда автор уже многое знает и многое еще может. Продолжение следует...

Р. КРУПНОВ



НЕ ЗНАЯ БРОДА...





САМОТВЕРЖЕННОСТЬ

ФОТО ВАЛЕРИЯ НАСЕДКИНА



«ТЕЛЕКИНЕЗ»



ФОТОКОНКУРС «ДРУЗЕЙ МОИХ ПРЕКРАСНЫЕ ЧЕРТЫ»



РУСЛАН ОХОЦКИЙ,  
15 ЛЕТ  
(ДОНЕЦК)  
«ФЛЕГМАТИК»  
КУРИЦА (ФРАГМЕНТ)



ЧТО УМЕЕМ

**Фотографу — три года**

Заголовок этой корреспонденции взят из тассовской информации, напечатанной недавно в «Известиях». Речь в ней идет о парсональной выставке «Вместе с папой», экспонировавшейся в Ташкенте. «Посетители выставки были единодушно — Настя Федоренко, приехавшая в Ташкент из Донец-

ка, — читаем в «Известиях», — вполне достойно праздновать на рекорд в книге Гиннесса. Ведь ей всего ...три года. Ее снимки очень непосредственные и веселые, как и сама юная фотолюбительница. А фотографировать Настя начала в полтора года. Научил ее этому занятию папа — Сергей Федоренко, возглавляющий детскую фотостудию в Донецком Дворце пионеров. Вместе с папой она прошла маршрутами «Каравана дружбы», сделала более 40 фотографий, которые экспонировались в США».

От себя добавим, что фотовыставка «Вместе с папой», кроме Донецка и Ташкента, за полгода побывала в Бухаре, Теллинка, Ленинграде, Кохтла-Ярве, что во все эти города Настя совершила еоаж вместе с родителями, и в ее коллекции есть уже снимки из этих мест. Настя владеет фотоаппаратами «Эликон-4», «Эликон», «ФЭД-50», умеет обращаться с фотовспышками. Снимает сама, а чем мы, убедилась, когда девочка побывала в редакции «Советского фото» (здесь юная «фотография» сопроводиле

свою работу словами: «Лаз, и сфотографировала!»), и печатает фотографии пока вместе с папой.

Агентство «Парис» (советский аналог книги рекордов Гиннесса) зарегистрировало Настю Федоренко как самого юного фотографа Советского Союза, о чем свидетельствует выданный ей диплом.

Как говорится, хотите верить, хотите нет... Для тех, кто посчитает это розыгрышем, даем дополнительную информацию: родилась Настя 1 апреля, а посему ее день рождения в этом году будет отмечаться... в Одесском фотоцентре.

Г. АЛЕКСАНДРОВА



НАСТЯ ФЕДОРЕНКО, 3 ГОДА  
В ЗООПАРКЕ



## Встреча друзей



Ю. ЛАСМАН

НА СЪЕМКАХ



На детский фотофестиваль в Коктепеле-Ярве, в свою родную студию «Силбет» при Ахтмеском комбинате стропильных материалов я приехала как гостья и в то же время к себе домой (два с лишним года, которые я здесь занималась, помогли определиться — сейчас учусь на фотоотделении журфака МГУ). Здесь собрались юные лидеры детской фотографии из разных городов страны. Ребята увидели небольшую, но интересную выставку работ хозяев и гостей, пообщались, обменялись новостями и адресами, поспонимали. Кемеровцы, павлодарцы и ялтинцы получили за свои коллекции медали студии «Силбет», авторам лучших работ вручил награды сам мэр города... А я на этом празднике думала вот о чем. Скоро «Силбет» будет отмечать юбилей — 10 лет со дня рождения, которым обязан создателю и неизменному руководителю — фотохудожнику Юхану Юхановичу Ласману. За эти годы студия стала участником и призером многих детских и взрослых фотовыставок в нашей стране и за рубежом, работы ее воспитанников часто публикуются на страницах прессы. Благодаря инициативе, даже упорству Юхана Юхановича студия живет, хотя до сих пор не имеет настоящей поддержки и не публикует. А ведь растут кадры, которые могут в дальнейшем конкурировать и со взрослыми фотографами. Второго такого коллектива в Эстонии пока нет.

Возвращаясь к встрече юниоров разных городов, скажу, что она удалась. Ласман не унывает, студия «Силбет», знаю, недавно с успехом провела очередную отчетную выставку. А конкурентоспособность, по-моему, — хорошая черта времен.

Т. НОВИКОВА  
Фото автора

## Макросъемка

Хотите научиться фотографировать в сложных условиях — в грозу, под водой, при свете луны, с кино- и телезвук, узнать секреты стерео- и макрофотографии, печати на ткани, дереве, стекле, освоить процессы бромойла, изогелии! Обо всем этом популярно рассказано в книге В. Колесникова «Необычная фотография» (изд-во «Наука», Москва, 1990), автор которой по нашей просьбе прислал «Фотоюниору» цикл своих статей. Иллюстрациями к ним будут снимки В. Колесникова и из нашего «портфеля». Перед вами — первая публикация цикла.

Макрофотография — отличный спутник для туриста, помощник для коллекционера, филателиста, редактора стекольной газеты... В лесу, на лугу, в поле, горах, на берегу водоема можно сфотографировать крупным планом цветы, грибы, минералы, кристаллы, насекомых. С помощью макрофотографии можно в десять раз уменьшить объект на негативе или слайде (это может быть почтовая марка, микросхема, рукописный, печатный текст или рисунок ткани) и в двадцать раз его увеличить. Для такой съемки подходят обычные «зеркалки» (типа «Зенит», «Салют») с набором объективов и встроенным экспонометром, удлинительными и переходными кольцами и тубусами.

В походных, полевых и лабораторных условиях «зеркалки» обнаруживают свои плюсы: модульность конструкции, легкость малоформатных и умеренная масса среднеформатных камер, высокое качество полученных негативов и слайдов, возможность применения не только основных, но и специальных, специальных — «макрозуммов» — объективов, сконструированных для макрофотографирования, переходных и удлинительных колец, макропроставок, а также точного определения выдержки сквозь всю оптическую систему. Этими аппаратами снимают на пленку форматам 24×36 мм, 4,5×6, 6×6, 6×7 и 6×9 см.

«Зеркалки» позволяют широко применять положительные и отрицательные насадочные линзы. Отрицательные насадочные линзы удлиняют фокусное расстояние объективов, что позволяет снимать объекты в более крупном плане, получая ошутное увеличение изображения на пленке. Интересно, что «удлинне-

ние» фокусных расстояний объективов при неизменном формате кадра уменьшает их угловое поле и светосилу. И, напротив, положительные насадочные линзы, сокращая фокусное расстояние объектива, увеличивают его угловое поле и светосилу. Однако в обоих случаях коррекция объективов, вызванная применением насадочных линз, несколько ухудшает качество изображения. Это связано с формой насадочных линз, усилением астигматизма и aberrации. Даже без насадочных линз при макросъемке эти явления усиливаются. Причиной тому немало.

При фотосъемках «крупным планом» с близких расстояний глубина резко изображаемого пространства для стандартных малоформатных объективов (50—58 мм) составляет всего 10—13 мм. Для ее увеличения любители нередко диафрагмируют объективы до предела (как правило, это 1:22). Вместе с тем опытным путем установлено, что фотографические объективы с фокусным расстоянием 50—60 мм («Индустар 61 Л/З», «Гелиос-44-2» и др.) целесообразно диафрагмировать только до значений 5,6—8; при 7,5—90 мм («Гелиос-40-2», «Юпитер-9», «МС Зенитар 1,4/85 К») — до 11; при 100—135 мм («МС Юпитер-37К», «Таир-11А») — до 16. Хотя диафрагменные числа 16 и 22 и меньше дают большую глубину резко изображаемого пространства, они вызывают усиление дифракции, что снижает общую резкость и ухудшает цветопередачу на цветных кинофотопленках.

При съемке с близких расстояний без насадочных линз относительное отверстие объектива уменьшается. Диафрагмы рассчитаны относительно главного фокусного расстояния и соответственно обозначенным не оправе значениям только при съемке от «бесконечности» и до расстояния 1 м. Фотографируя близко расположенные предметы, объектив надо удалять от плоскости пленки с помощью специальных удлинительных колец, что значительно уменьшает его реальную

светосилу, следовательно, и яркость изображения на пленке. При макросъемке в масштабе менее чем 1:5 (для 50-мм объектива расстояние от предмета до пленки около 38 см) на уменьшение относительно отверстия можно не обращать внимания. Так как освещенность а фокальной плоскости по законам оптики уменьшается пропорционально квадрату уменьшения относительного отверстия, то для определения правильной выдержки при макросъемке удобно пользоваться приведенной таблицей.

При масштабах от 1:1 до 20:1 наибольшая резкость изображения достигается установлением симметричных объективов задней стороной к предмету съемки с помощью специальных колец и тубусов.

Встроенные экспонометры (системы TTL, MTL и др.) дают возможность точно определять выдержку без таблиц, при этом плотность светофильтров, диафрагменное число, эффект насадочных, удлинительных колец и т. п. учитываются автоматически.

В. КОЛЕСНИКОВ



РИМАН ХАМАТУЛКИ, 14 ЛЕТ (МАГНИТОГОРСК) «В ОННЕ РОДИЛАСЬ ВЛОЧКА...» Условия съемки: фотоаппарат «Зенит-Е», объектив «Гелиос-44», положительная насадочная линза +4Д, диафрагма 11, выдержка 1/60 с, пленка «Фотот-125».

Зависимость времени экспонирования от масштаба изображения при макросъемке

| Масштаб изображения | Коэффициент увеличения времени экспонирования | Масштаб изображения | Коэффициент увеличения времени экспонирования |
|---------------------|---|---------------------|---|
| 1:10                | 1,2   | 4:1                 | 26  |
| 1:5                 | 1,4   | 5:1                 | 36  |
| 1:3                 | 1,8   | 6:1                 | 49  |
| 1:2                 | 2,2   | 7:1                 | 64  |
| 1:1,5               | 2,8   | 8:1                 | 81  |
| 1:1                 | 4,0   | 9:1                 | 100   |
| 1,5:1               | 6,2   | 10:1                | 121   |
| 2:1                 | 9,0   | 15:1                | 225   |
| 3:1                 | 16,0  | 20:1                | 441   |

«Эту женщину увижу и немею»...



**Е. МОРГУНОВА**  
(МОСКВА)  
СВАДЕБНОЕ ПЛАТЬЕ

Почта этого мартовского конкурса, наверное, вызовет интерес не только любителей фотографии, но и социологов.

Множество присланных в редакцию снимков дают социологам ответы на непростые вопросы.

Перед какими женщинами «немеют» мужчины?

Какие женщины любят позировать перед фотоаппаратом?

И, наконец, более, что ли, философский вопрос: что же такое женская красота в конце XX века?

И вопросы бытовые. Что женщина носит, покупает в магазинах и т. д.

Отрадно, что в конкурсе приняли участие (что, алло, в этом удивительного) и сами женщины.

А первая премия — Е. Моргуновой из Москвы. Предвидим, она наверняка вызовет некоторое непонимание. Что ж, мы готовы к этому. Как говорится, пишите письма. Но прежде подумайте, может быть, в выборе кадра-приза что-то есть?

**Г. САМОЙЛОВА**  
(УФА)  
СВЕТ МОЙ, ЗЕРКАЛЬЦЕ, СКАЖИ...

**С. МОРГУНОВ**  
(МОСКВА)  
КОКЕТКА

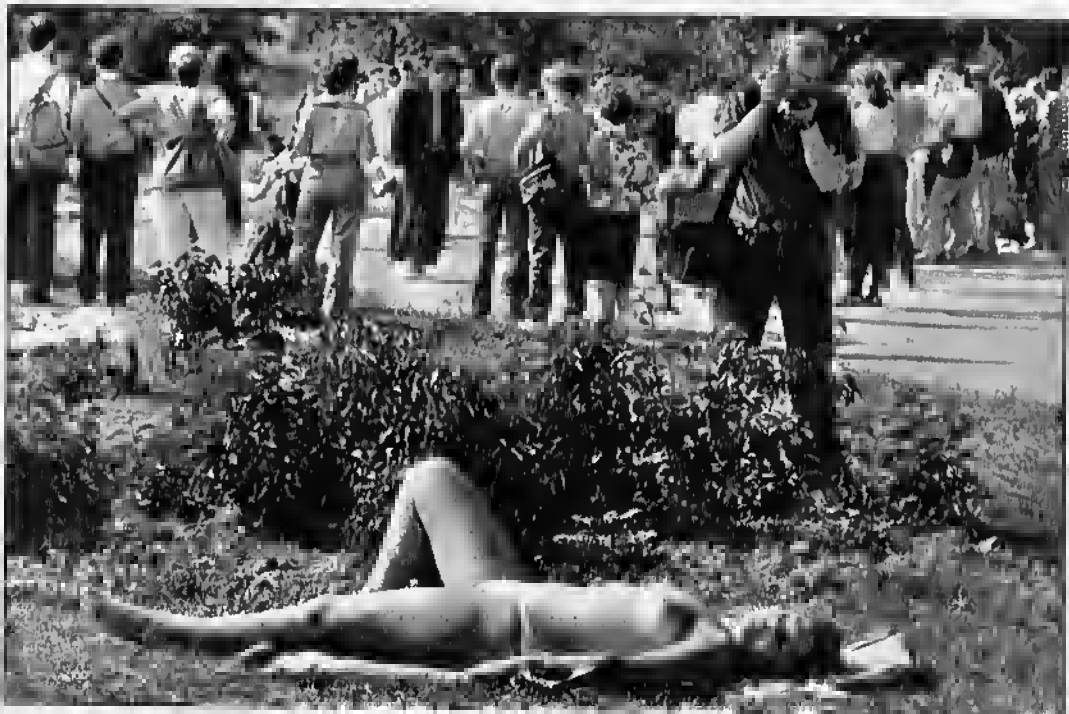
**С. ЛИХАЧЕВ**  
(СОВЕТСК)  
РАКУРС

**А. ЗВЕНИКОВ**  
(МОСКВА)  
В ПОЛЕ

**А. ВКИМОВСКИЙ**  
(ВОРОНЕЖ)  
ВЕРА

**С. КОМПАНИЙЧЕВ**  
(ЛЕНИНГРАД)  
НАЕДИНЕ СО ВСЕМИ...





## Татьяна Сабурова «Фотография А. Бергнера в Москве»

Государственный Исторический музей хранит коллекцию уникальных памятников ранней русской фотографии — дагеротипы и мокроколлоидные отпечатки середины и второй половины XIX века. В коллекции — галерея образов государственных и общественных деятелей, членов царской фамилии, военачальников, ученых, писателей, художников, артистов, представителей различных социальных групп России. Изучение коллекции в целом и каждого фотопамятника в отдельности приоткрывает завесу над конкретными фактами, обогащает знание истории и, конечно, историю нашей фотокультуры. Рассказ о реликвиях музея начинаем статьей Т. Сабуровой, посвященной творчеству А. Бергнера.

В середине прошлого столетия модной была «Фотография А. Бергнера в Москве», располагавшаяся в Газетном переулке (ныне ул. Огарева), в одном из оживленных районов города. Многочисленные магазины, гостиницы, парикмахерские притягивали сюда москвичей. Здесь находилась Контора адресов и редакция «Московских ведомостей».

Карл Август Бергнер прибыл в Россию в начале 50-х годов XIX века с коммерческими целями. В Москве он приобрел салон, принадлежащий дагеротиписту Мюке. Начало его работы пришлось на тот период, когда осуществлялась смена одного способа съемки (дагеротипия) другим (мокрый коллоид). Изготавливаемые Бергнером фотопортреты на бумаге сразу покорили москвичей высоким уровнем исполнения. Мастер в совершенстве владел новым способом съемки и печати. Впрочем, творческий почерк Бергнера позволял видеть в нем и бывшего дагеротиписта. Фотограф-коммерсант выполнял заказы клиентов. Он не ставил перед собой задачу создать галерею художественных портретов русских деятелей. Однако сегодня его работы, наделенные авторской индивидуальностью, воспринимаются как адина сария, имеющая не только историческую, но и художественную ценность.

В бергнеровских портретах продуманы позы (итог совместных усилий автора и клиента), свет, по вкусу автора и желанию заказчика расставлены декорации. Это придает композициям законченность. Некоторая напряженность портретируемых — не только результат длительной экспозиции, но и отражение их психологического состояния, обусловленного торжественностью момента запечатления.

Взгляд изображенных лиц, их фигуры привлекают внимание зрителя. Возникает ощущение длительного немого диалога с героем фотопроизведения, который, однако, не изловещь непосредственным общением. В отличие, скажем, от портретов петербуржца С. Лавицкого, также блистательно демонстрировавшего доверительный характер отношений фотографа и портретируемого, бергнеровские работы выражают сдержанность и даже бесстрастное видение натуры, что не исключает, прочем, подчеркнутого внимания к человеку, сидящему перед фотокамерой.



П. С. ЩЕРБАТОВА (в замужестве УВАРОВА).  
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1850-х гг.  
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 170X130.

Уважение к портретируемому — одна из главных особенностей стиля Бергнера. Изобразительный прием, к которому фотограф прибегал при создании позитивных отпечатков, был отточен до совершенства. Фигуру портретируемого и некоторые детали интерьера (мебель, например) он покрывал лаком. Такой метод как бы выделял, выталкивал модель из общего нейтрального фона и тем самым акцентировал внимание зрителя на главном. Кроме того, такой способ в какой-то степени возвращал фотографии иллюзию объема, столь характерную для дагеротипа и значительно утраченную в бумажных отпечатках.

По-видимому, можно говорить о том, что Бергнер первым в Москве создал оригинальный стиль изображения. Чуть позже его перенимали Ф. Мебиус, М. Тулинов, мастера фирмы «Шерер и Набольц». Такую манеру условно можно назвать «московской», так как ее взяли на вооружение только москвичи (петербуржцы остались к ней равнодушны).

Бергнер, как и многие фотографы его поры, слегка расщеплял позитивы. Часто он дорисовывал фон, но иногда раскрашивал и фигуру портретируемого. И если многие фотографы обращались к кисти и краскам с тем, чтобы скрыть технические погрешности, то Бергнер расщеплял фотографии исключительно из эстетических соображений. Каждый фотопортрет мастер создавал как единственное в своем роде произведение.

С. Т. АКСАКОВ, 1856 г., 170X130.

СЕСТРЫ ЕЛИЗАВЕТА И АЛЕКСАНДРА ЧЕРТКОВЫ,  
СЕРЕДИНА 1850-х гг.  
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 214X159.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ,  
СЕРЕДИНА 1850-х гг.  
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 184X147.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО ОБЕР-ОФИЦЕРА  
АРАМЕЙСКОГО ГУСАРСКОГО ПОЛКА,  
СЕРЕДИНА 1850-х гг.  
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 188X125.



Г. А. ЧЕРТКОВ.  
НАЧАЛО 1860-х гг. 105×155



М. И. МУРАВЬЕВ-АПОСТОЛ. 1857 г. 235×195.

А. С. ХОМЯКОВ. СЕРЕДИНА 1850-х гг. 170×130.



Вот почему определения «снимок», «фотография», как бы справедливы они ни были, менеа всего отражают суть работ этого мастера.

Оригинальный способ печати, графическая строгость композиций, ажурное изящество рисованного фона, общий нежный тон — все выгодно отличает произведения Бергнера от работ других портретистов середины прошлого века.

В конце 1850-х — начале 1860-х годов фотограф отклоняется на общее изменение стиля в фотографии: упрощает композиции, отказывается от дорисовки фона и расцветки снимков. Это было связано также и с огромным наплывом посетителей в фотосалоны, с небывалыми по количеству заказами клиентов. В бергнеровском ателье начинают выпускаться модные «визитки» — фотографии небольшого формата, заметно выделяющиеся среди потоков подобной продукции лаконичными вертикальными композициями и темной тональностью. Но, безусловно, заказчиков «Фотографии А. Бергнера в Москве» привлекало прежде всего сходство фотографического портрета с оригиналом. Не случайно А. Бентальцева, вдова декабриста, получила в подарок неудавшийся, по ее мнению, портрет И. Пущина, в ответном письме написала: «...Он не удовлетворяет меня, постараюсь получить копию с того, когда вы приедете в Москву и присядете у Бергнера».

Фотограф пользовался среди москвичей признанным авторитетом. Просматривая портреты середины прошлого столетия, убеждаешься — сюда, в Газетный переулок, заглядывал весь цвет Москвы: писатели С. Аксаков и И. Тургенев, поэт и переводчик Н. Сатин, библиофил и библиоотекар Московского университета М. Полуценский, общественные деятели, лидеры славянофильства — И. и К. Аксаковы, М. Киреевский, А. Хомяков, Ю. и Д. Самарин, купцы Н. Боткин, И. Кокарев, В. Басини... Ателье посетили вернувшиеся из

тридцатилетней сибирской ссылки декабристы: И. Пущин, С. Трубецкой, Г. Батеньков, П. Свистунов, А. Сутгоф, М. Муравьев-Апостол. Приезжали семьями, усаживались перед камерой в свободной композиции: начальник корпуса жандармов, генерал-от-кавалерии С. Перфильев с женой, дочери губернского предводителя московского дворянства А. Чертова, члены семьи известного военачальника Н. Муравьева-Карского, дети, внуки, правнуки многочисленного купеческого семейства Мамонтовых... В годы Крымской кампании во всем блеске перед фотографом предстали участники военных баталей.

Некоторые бергнеровские портреты имеют аналоги в других видах художественного творчества. Вот примеры.

Самым известным, хрестоматийным является портрет С. Ананова 1856 года. Замечательный снимок выполнен в период расцвета творчества писателя. «Очаровательный старец с прекрасной наружностью» — таким запомнился он современникам по этому портрету.

«Прекрасная фотография!» — такую восторженную оценку дал снимку И. Крамской, когда в 1877 году приступил по заказу П. Третьякова к работе над живописным портретом-реконструкцией С. Аксакова. Судя по письмам, художник первоначально задумывал произведение как «сцену» на пленэре, где писатель был бы изображен в процессе творческих раздумий, но позже отказался от этого замысла и почти полностью повторил композицию бергнеровской фотографии.

С исключительной точностью воспроизводился этот снимок в 1870-е годы в графическом портрете В. Васнецова, выполненном по заказу В. Дашкова, и в литографии П. Бореля в «Портретной галерее русских деятелей», изданной А. Мюнстером.

Поэтический жанский портрет работы Бергнера «П. С. Щербатова (в замужестве Уварова)» повторяется отчасти в литературном портрете, написанном Л. Толстым.

«Таинственная, прелестная» Кити Щербицкая из романа «Анна Каренина» унаследовала многие черты этого реального лица. Вот описание ее внешности: «Кити была в одном из своих счастливых дней. Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили кожу... Глаза блестяли, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей прилежалности. Не успела она войти в залу, как уж ее пригласили на вальс...»

Съемка выполнена тогда, когда совсем юная княжна приехала с семьей из Малороссии в Москву, где, по ее словам, «получила окончательное образование, где познакомилась впоследствии со светом, где любила, вышла замуж...» Такой и запечатлена Щербатова фотографом, очевидно, незадолго до замужества.

Имена многих лиц, изображенных Бергнером, не дошли до нас. Но даже анонимные портреты московских аристократов, бравых офицеров, важных чиновников, чванливых купчих, озорных ребятишек с нянюшками вызывают интерес, поскольку передают дух эпохи.

А. Бергнер проработал в России недолго, чуть больше десятилетия. Письменные сведения, по-видимому, не сохранили о нем почти ничего. К счастью, его фотографическое наследие дошло до нас в достаточно полном объеме и во всем разнообразии. На основании его мы можем даже составить свое мнение о Бергнере — энергичном, деловом предпринимателе и тонком художнике. Оценивая «московский» период его деятельности, безусловно, следует признать вклад фотомастера в русскую иконографию середины XIX века. В начале 1850-х годов А. Бергнер продал московское ателье новым владельцам, которые использовали его имя как рекламу. Салон ряд лет назывался: «Фотографическое ателье Шерера и Набольца, бывшее А. Бергнера в Москве».

СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ МАМОНТОВЫХ,  
НАЧАЛО 1860-х гг., 199X178.



## Стремление к совершенству

KODAK MASTER CLASS '90



ФОТО В. СКОКОВА

С фотопродукцией известной американской фирмы «Кодак» хорошо знакомы профессионалы более 150 стран мира. Сегодня она занимает ведущее место в мире и является символом наивысшего качества. Поэтому самнапр-практикум по портретной фотографии этой фирмы привлек пристальное внимание профессиональных фотографов из разных регионов страны. Представители трех отделений фирмы «Кодак» — «Истмен Кодак» (США), «Лимитед Кодак» (Англия) и «Кодак Патэ» (Франция) — познакомили присутствовавших не только с историей профессиональной портретной фотографии, современными ее видами, но и рассказали о последних достижениях фирмы в области изготовления фототехники.

Технология получения черно-белого и цветного фотографических изображений постоянно развивается и совершенствуется. Сегодня наряду с традиционными способами получения фотоизображений на галогеносеребряных фотоматериалах применяются, например, различные электрофотографические системы. Однако в большинстве своем такие системы дороги, работают крайне медленно и, что главное, не обеспечивают получения высококачественного изображения. Фотографией будущего называют другой способ получения фотоизображения — электронный. Подобные электронные системы разрабатываются многими крупными фотофирмами. О последней новинке фирмы «Кодак» в этой области — «Кодак фото CD систем» рассказал Питер Блок.

Эта система получения изображения соединила в себе комбинацию существующих традиционных способов и новых разработок в электронике. С помощью этой системы цветное изображение, полученное на 35-мм цветной негативной или обращаемой пленке в обычной фотокамере, переводится рядом электронных устройств на 12-мм компактныи диск («Кодак компакт диск»), имеющий высокое разрешение, или на перфоленту, находящуюся в специальной камере. На диске регистрируется до 100 изображений, каждое из которых может быть переведено на телевизионный экран через «Кодак фото CD плеер». В настоящее время подобные системы применяются лишь фотолюбителями, так как ка-

чество получаемого при этом фотонизображения еще не соответствует стандарту, предъявляемому к профессиональной фотографии. Поэтому галогеносеребряная фотография еще долго будет на вооружении фотографов-профессионалов.

Творческие мастерские фотографов фирмы «Кодак» Роберта Гловера и Хельмута Тивольта собрали всех желающих познакомиться с работой с фотоматериалами этой фирмы и оценить их широчайшие съемочные возможности. Для этого советские фотографы получили восемь цветных негативных пленок «Эктаколор Голд 160», которые затем подвергались экспресс-обработке и печати в АПН. Зарубежные фотографы продемонстрировали перед своими советскими коллегами виртуозное владение светом, работу с фотомоделями и раскрыли некоторые свои профессиональные секреты. В работе они использовали осветители фирмы «Элихром». Современное осветительное оборудование — различные типы рефлекторов, ламп, кожухов для получения рассеянного света — может легко имитировать любые световые эффекты, создаваемые атмосферой и солнцем. Так, например, параболические рефлекторы небольшого диаметра создают освещение, подобное резким лучам солнечного света, такие же рефлекторы, но с увеличенным диаметром образуют световые участки лица фотомодели, снижая тем самым резкость изображения. Приблизив этот рефлектор к фотомодели, можно усилить «окружающий» эффект, смягчить тени, сделать световые пятна менее ослепительными. Еще более смягчают подобный эффект диффузоры, помещенные перед рефлектором. Большие диффузоры, удаленные от лампы, усиливают «окружающий» эффект. Смягчающий эффект могут также создать лампы большого диаметра, ореольные лампы, белые зонтики и кожухи для мягкого рассеянного света. С увеличением их размера и приближением к фотомодели освещение еще более смягчится, сильнее «обвалкавивая» фотомодель. Правильное использование рефлекторов позволяет устранить даже некоторые недостатки кожи, не используя при этом грима и пудры.

С большим интересом было встречено

выступление технического специалиста фирмы «Истмен Кодак» г-на Чарльза Майка. На примере красочных слайдов с произведениями портретной живописи великих мастеров прошлого (Леонардо да Винчи, Рафаэля, Рембрандта, Рубенса и других) и современных фотопортретов он продемонстрировал широкие возможности света в портретной фотографии. Умелое владение светом помогает придать форму, создать контактность, откровенно подчеркнуть внешние данные или внутреннюю сущность портретируемого. При этом внимание обращается на выбор цветной негативной пленки, на сам снимаемый объект и диапазон светового контраста, на экспозицию, используемую для получения цветного негатива и баланса его плотности, на цветовую баланс окончательного отпечатка. Для объектов высокой контрастности применяется освещение более низкого контраста, а для низкоконтрастных, наоборот, повышенного контраста. Освещение выбирается в зависимости от типа кожи портретируемого: жирная кожа дает блестящие зеркальные световые пятна и высокий контраст, а матовая, сухая кожа — мягкие эффекты с низкой контрастностью. Главное освещение выявляет форму, овал, структуру кожи и рельеф лица, заполняющее — раскрывает тени, создаваемые главным освещением, выявляет важные детали. При портретной съемке необходимо учитывать коэффициенты освещения, выражающиеся как разница показаний шкалы диафрагм (показаний падающего света на теневые участки и высветленные). Только правильно экспонированные негативные пленки дадут фотографу возможность получить идеальный цветной негатив, а значит, и высококачественный отпечаток. Под идеальным цветным негативом подразумевается негатив, который может обеспечить «машинные» отпечатки (то есть отпечатки, сделанные без применения локализованного регулирования величины экспозиции), дающие отличное высветление и детали в тенях, богатые черные и блестящие зеркально-белые тона. Чем более совершенен по цветопередаче негатив, тем легче в фотолаборатории будет получены идеальные отпечатки. Для проверки качества профессиональных цветных негативных пленок фирмы «Кодак» применяется специальная карта серых тонов «Кодак Грей Кард». В портретной профессиональной фотографии наибольшее распространение получили цветные негативные пленки фирмы «Кодак», имеющие тонкое зерно, высокую резкость, значительную фотосилову, исключительно нейтрально-белые тона, насыщенность естественных тонов и великолепную передачу оттенков человеческого тела. Вот некоторые из этих пленок.

«Кодак Верилер II» тип S (160 ISO) свойственна естественная цветопередача. Применяется для свадебной фотографии, в студийной и съемках на природе, социальной и репортажной съемке.

«Кодак Верилер 400» тип S (400 ISO) имеет высокую светочувствительность, естественную цветопередачу. Применяется для свадебной фотографии в условиях слабого, «аппоситного» освещения. Прекрасно воспроизводит детали в тенях и допускает недозаэкспонирование и переэкспонирование.

«Кодак Верилер HC» (100 ISO) отличается высокой цветочувствительностью. Идеальная пленка для профессионального, коммерческого, натурального и портретного фотографирования.

«Кодак Эктаколор Голд 160» (160 ISO). Ей свойственна яркая цветопередача. Идеальна для свадебной, портретной, натуральной съемки, особенно в условиях слабого, «аппоситного» освещения. Прекрасно воспроизводит детали в тенях и допускает недозаэкспонирование и переэкспонирование.

Фотопечать с этих пленок идет на цветные фотобумаги «Кодак PRO Систем RA» типа «Портрет», «Супра» и «Ультра».

Отметим, что в настоящее время разрабатывается вариант наших совместных с фирмой «Кодак» предприятий по производству фотокамер, фотоматериалов и сопутствующих товаров.

Т. МОСИНА

# Фотоконкурс «ДИАЛОГ»



## СЪЕМКА ПРИ СЛАБОМ ОСВЕЩЕНИИ

Фотография — наше хобби. Придя с работы, вы берете камеру и смотрите в окно: сумерки, зажглись фонари. Безнадёжно махнув рукой или печально вздохнув, отключаете фотоаппарат и... уютно устроиваетесь у телевизора. А между тем ненастье, утренние часы, предвечерние сумерки и даже ночь — не помеха для съёмок. Сколько интересных и оригинальных сюжетов прошли мимо вас. Улучшение возможности — но их еще можно навестить.

Съемка в сумерках и ночная съемка — вторая тема фотоконкурса «Диалог». Диалог с вами ведет Валерий Наседкин — автор ряда статей и пособий по фотографии, призёр многочисленных фотоконкурсов, снимки которого публиковались в «СФ», в центральной прессе, экранировались на выставках.

Снимаете ли вы в сумерки или ночью пейзаж, городские мотивы, памятники архитектуры, парковые ландшафты или ночную рекламу, вы непременно сталкиваетесь с проблемами, возникающими в условиях слабой освещенности. Такие фотосъемки имеют ряд особенностей, знание и учет которых позволяют получать выразительные, подчас неповторимые снимки. Постараемся рассмотреть несколько наиболее часто встречающихся случаев для ориентации в выборе светочувствительного материала, фотоаппаратуры, экспозиции, рекурса.

### ФОТОСЪЕМКА В СУМЕРКАХ

Время между заходом солнца за линию горизонта и наступлением полной темноты называется сумерками. Это один из наиболее «фотогенных» периодов. Во время сумерек свет непрерывно меняется. Ни одно из его состояний не может длиться долго. Поэтому желательно заранее наметить точку и ракурс съемки. Это позволит сосредоточить все свое внимание на том сюжете, который, по вашему мнению, будет выглядеть наиболее эффектно. В сумерках участок небосвода, светлый в месте захода (или восхода) солнца, будет темнее, чем он выше над уровнем горизонта. После захода солнца, в «режимное время», облака поочередно окрашиваются в различные оттенки красного и розового цвета до тех пор, пока не остриется только красная полоса. Затем сумерки переходят в ночь. Во время восхода солнца все происходит в обратном порядке. Сумерки длятся тем дольше, чем севернее (в Северном полушарии) расположено место фотосъемки, и самые длинные — это всем хорошо известные «белые ночи». Фотографии, сделанные в такое время суток, во многом выигрывают от игры света на облаках, а если при этом в кадр включается вода, то отражение в ней неба значительно усиливает эффект. Также усиливают впечатление огни, зажигаемые в это время в окнах домов.

Экспозиция. Учитывая слабую освещенность, экспозиция будет продолжительной, и в большинстве случаев потребуются штатив. Правильный выбор экспозиции представляет на первых порах значительную трудность. Так, замер ее по яркости неба не позволит проработать ландшафт, в противном случае окажется значительно перадержанным небо. Наиболее точно здесь позволяет определять экспозицию «зонная система» («СФ», 1980, № 1, 2), но для ее реализации необходимо иметь экспонометр с «точечным» (не более 1°) углом восприятия. Наша промышленность начала выпуск «точечного» экспонометра «РАПРИ Э-201» («СФ», 1990, № 2). При наличии же навыков по изготовлению приборов можно и самому изготовить экспонометр с «точечным» измерением («СФ», 1985, № 1; «Фотолу-

болулюбитель-конструктор». — М.: Искусство, 1989). При отсутствии такого экспонометра придется, полагаясь на собственный опыт, выбрать усредненную экспозицию между освещенностью неба и ландшафта и, учитывая неоднозначность такого выбора, сделать несколько дублей, меняя диафрагменное число или выдержку.

Фотопленка. Исходя из необходимости получения негативов с максимальной шириной тонов и разрашающей способностью изображения, а также с минимальной зернистостью, желательно применять пленки средней чувствительности типа «Фото-64» или «Фото-125». Проявление фотоматериалов ведется в мелкозернистых проявителях.

### НОЧНАЯ ФОТОСЪЕМКА

Объектами для таких фотосъемок обычно служат городские сюжеты с освещенными улицами и зданиями, городские и сельские пейзажи, освещенные лунным светом, вспышками молнии или праздничным салютом. Фотопленку для съемки таких сюжетов желательно применять средней светочувствительности, что позволяет получать лучшую по сравнению с высокочувствительной фотопленкой детализированность негатива. Экспозиция в большинстве случаев будет также продолжительной, и применение штатива необходимо. Но пленка высокой светочувствительности потребует лишь при съемке с рук эпизодов на хорошо освещенных городских улицах.

Экспозиция. Выбор оптимальной экспозиции во время ночной фотосъемки представляет собой компромисс. Когда экспозиция слишком мала, то не прорабатываются детали в тенях, а если слишком велика, то «забиваются» в светах. Чтобы темные крыши зданий отделить от ночного неба, необходимо для съемок выбирать время, когда небо еще слабо освещено. При этом здания на фоне слабо освещенного неба будут выглядеть силуэтами, а огни в окнах и свет от фонарей создадут необходимый ночной эффект. Мокрые улицы и тротуары значительно усиливают впечатление

от ночных фотографий за счет отражения огней и выявления при этом дополнительных деталей. Все, что движется во время длительной экспозиции, окажется на негативе смазанным. Если на движущемся предмете есть огни (например зажженные фары или габаритные огни автомобиля), то они будут запечатлены в виде светлых линий. Это может придать фотографии дополнительную динамику изображения.

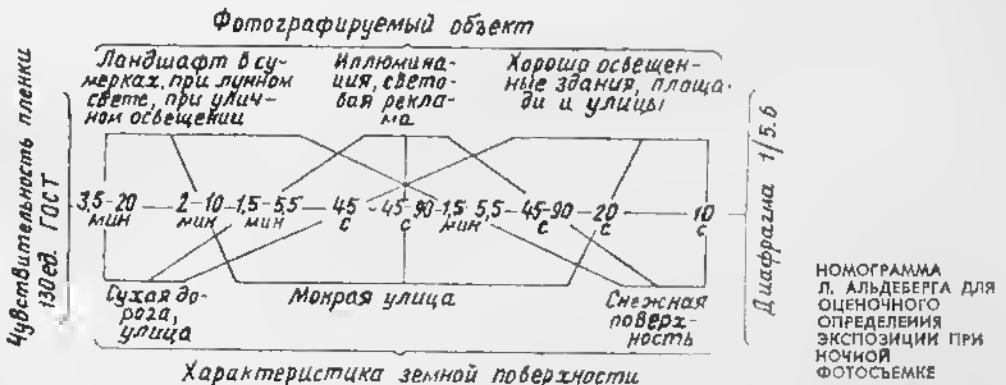
Пейзаж при лунном свете характеризуется отсутствием деталей в тенях. При съемке «лунных» сюжетов нельзя включать луну в кадр, так как при продолжительной выдержке она при своем перемещении по небосводу оставит на негативе след в виде продолговатой дуги. Для получения резкого и детального изображения лунного диска на фотографии ночного пейзажа необходимо либо его впечатывать с другого ракурса, либо сделать кадр с двойной экспозицией, снимая диск луны длиннофокусным объективом на выбранный участок неба ранее сфотографированного ландшафта. Яркость лунного диска удобно замарать «точечным» экспонометром. При его отсутствии ориентировочная выдержка для полной луны составит 1/125 с при диафрагменном числе  $\approx 4$  и фотопленке «Фото-64».

Для определения экспозиции при ночной фотосъемке возможно использование современных высокочувствительных экспонометров типа «Свердловск-4». Но это не всегда удается при слабой освещенности. Для оценочного определения экспозиции при ночной фотосъемке можно пользоваться номограммой Л. Альдеберга. Этот метод очень приблизителен, но полезен для ориентировки.

Рассмотрим применение этой диаграммы. Пусть объектом фотосъемки является хорошо освещенная городская площадь или улица. Поверхность ее мокрая. Фотопленка «Фото-125», диафрагменное число 5,6. Проведем линию от правого верхнего участка номограммы до пересечения с линией «мокрая улица», получаем требуемую экспозицию — 20 с.

Чтобы при фотосъемках в условиях слабого освещения гарантированно получать хорошие результаты, необходимо постоянно экспериментировать, записывать условия фотосъемки и анализировать полученные при этом результаты.

Одним из традиционных сюжетов ночной фотосъемки является фотографирование молнии во время грозы. Аналогичной по приемам и методам является фотосъемка салютов и фейерверков. Казалось бы, нет ничего проще такой съемки: поставил фотоаппарат на штатив, дождался не-





БЕЛАЯ НОЧЬ НА Р. ШЕКСНЕ



УТРО НА ВОЛГЕ



НОЧНАЯ УЛИЦА



ЛУННАЯ НОЧЬ



ГРОЗА В ОСТАНКИНЕ

ПРАЗДНИЧНЫЙ САЛЮТ НАД МОСКВОЙ



Литература:  
Публикации в «СФ»: 1986, № 4; 1962, № 4; 1961, № 3; 1980, № 1, 2; 1982, № 3,  
Майкл Лингфорд Фотография, Шаг за шагом,— М.: Плаката, 1989,  
Д. Киппатрик Свет и освещение,— М.: Мир, 1986,  
Л. Гонт Экспозиция в фотографии.— М.: Мир, 1984,  
В. И. Михайлович, В. Т. Стигмеев Поэтика фотографии,— М.: Искусство, 1989.



## Практические советы

чапа грозы, иепривил объектив туде, где молнии сверзают чаще, отырыл зетвор и жди, иогда вспыхнет разряд. При этом молния как бы сама себя и фотографирует. Но на практике не все оказывается так просто. Фотосъемки молний и фейерверков имеют свои особенности, которые необходимо учитывать. Так, например, если фотографировать вспышки молнии во время дождя, то блики на иаплах могут сделать негетив совершенно непригодным для печати. В то же время разряд молнии должен быть либо достаточно близким, либо очень большим, чтобы занять нужное место в фотографируемом пейзаже.

Несильно проще фотографировать праздничные салюты, так как разрывы ракет происходят в строго определенном месте и это позволяет заранее выбирать точку и ракурс фотосъемки. Снимать молнии и салют лучше не фотопленку средней чувствительности, а ее обработку производить в мелкодозарных выравнивающих проявителях. Это позволяет получить хорошо детализированные негетивы. Света при вспышке мощной молнии или очередном залпе салюта вполне достаточно для проработки основных деталей ландшафта. Следы разряда молнии, так же как и следы от горящих компонентов фейерверка, преирасно рисуются на фоне ичного неба. Для иллюстрации сизанного приводятся фотографии, снятые во время ночной грозы и праздничного салюта.

Задания получено. Ждем ваших снимков, дорогие читатели. Срок выполнения — два месяца после выхода журнала, до 1-го июня 1991 года. Не забудьте сделать технические комментарии к своим работам, указать название снимка и свою фамилию, имя и отчество полностью на обратной стороне фотографии, свой адрес с почтовым индексом.

Напоминаем, что после разбора ваших фотографий будут прокомментированы В. Наседниным, а лучшие работы опубликованы в «СФ» с выплатой гонорара. Призры этого конкурса получат премии.

### КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

**«БЕЛАЯ НОЧЬ НА Р. ШЕИСНЕ».** Июнь, севернее Череповца, 12 часа ночи. Выразительность этой фотографии обусловлена характерными «звездными» облаками и своеобразным световым рисунком на воде, получившимся при сложении прямой и отраженной от берега волны. Все это придает выразительности снимку. Фотокамера «Практика LTL-3» с объективом «МС Панколар 1,8/50»; выдержка — 1/4 с, диафрагменное число — 1,8, фотопленка «Орао NP-20», светочувствительность — 64 ед. ГОСТа/ISO, проявитель метал-глициновый «Саромелнозернистый» (вада 30—50°С — 750 мл, метол — 6 г, сульфит натрия бозе, морфин ХЧ или ЧДА — 100 г, глицин — 1,2 г, сода кальцинированная марки ХЧ или ЧДА — 10 г, бромид хоана — 10%-ный раствор — 5 мл, вода — до 1 л). Время проявления при 20°С для среднечувствительных пленок — от 9 до 11 мин, для высочувствительных — от 12 до 14 мин при реверсивном вращении спирали бабка. При разбавлении проявителя 1:1 время обработки увеличивается в 1,5 раза, при разбавлении 1:2 — в 2 раза (подробно в «СФ», 1985, № 6).

**«УТРО НА ВОЛГЕ».** Среднеформатная фотокамера «Роллейфлекс SL-46». Фокусное расстояние объектива — 80 мм, диафрагменное число — 2,8, выдержка — 1/125 с. Съемка с борта теплохода в конце мая, время — около 5 часа утра, за несколько минут до восхода солнца. Пленка «Фото-125» с обработкой ее в фенидоль-глициновом проявителе «Фениглиц», экспонировалась с S=500 ед. ГОСТа («СФ», 1985, № 6). Проявитель обладает значительными выравнивающими свойствами, что позволило проработать на снимке не только воду и небо, но и утробный туман.

**«НОЧНАЯ УЛИЦА»** — намора «Практика LTL-3», объектив — 1/50 мм, диафрагменное число — 1,8, выдержка — 1/30 с; пленка «Фото-250», проявитель «Фениглиц».

**«ЛУННАЯ НОЧЬ»** напечатано с 2-а негетивом, при этом ландшафт снят объективом с f'=135 мм, а лунный диск — с f'=1000 мм.

**«ГРОЗА В ОСТАИНКЕ».** Съемка с беленого дома. Фотоаппарат «Зонит-3М» с широкоугольным объективом «Мир-1» 2,8/35. Фотопленка «Орао NP-20» была проявлена в сверхмелкозернистом проявителе А-49. Диафрагменное число — 2,8.

**«ПРАЗДНИЧНЫЙ САЛЮТ НАД МОСЦОВОЙ».** Среднеформатная намора «Роллейфлекс SL-46». Пленка «Фото-125». Ногатне экспонировался дважды. Сначала был сфотографирован герардской пейзаж с празднично освещенной прожекторами телевизионной башней и доильными ВДНХ. Затем на неэкспонированный участок ичного неба был сфотографирован разрыв ракет праздничного салюта.

На снимках Валерия Наседнина лозазны сложные сюжеты фотографической съемки, часто включаемые за рубежом в специальный термин «available light». Такая съемка осложняется, иогда в сумерках фотографу нужно запечатлеть ианое-то событие с короткой выдержкой. Возможность применения штатива, о чем совершенно правильно говорит автор, в таких случаях ограничена. Поэтому и высизанным реомеидациям можно дать и некоторые додолнительные.

Если при слабом освещении сюжет требует коротких выдержек, используйте иаиболее светочувствительную пленку, объектив с максимальной светосилой при лозильности отырытой диафрагме и лрименяйте специальное проявление, увеличивающее реальную чувствительность пленок. Новые наши пленки «Фото-250Н» и ФН-400 («СФ», 1989, № 9; 1990, № 4, 7) обладают иаительно большой фотографической широтой и незначительной зернистостью, что гарантируют лозучеине преирасно выравненного по тоиновоспроизведению негетива даже при «вытягивающем» проявлении с увеличенным чувствительности до 1500—2000 ед. ГОСТа. А сочетание этих пленок с особомелкодозарными проявителями типа А-49, доступный эквивалент которого приаодит автор, дает результаты, не отличающиеся от полученных на менее чувствительных пленках «Фото-64» или «Фото-125». Последнее по градации часто бывают весьма контрастны и мало подходят для съемки контрастных, но слабо освещенных сюжетов. При съемке ичного города предпочтительнее пленка максимальной чувствительности с последующим достаточно мягким проявлением. Подобиго можно достичь и в обычных (пожалуй, даже любых) выравнивающих проявителях при их разбавлении 1:1 (ао многих зарубежных фоторецептурных справочниках стелье» разбавления растворов обозначают так: 1+1) или больше и удлинении времени проявления ие 50—100%. Хорошие результаты дают ионцентрированные проявители «Фотас» и «Фотас Уии» вильнюсского предприятия ФОТАС. Однако для рассматриваемых съемок лучше ограничиться проявлением в каждой порции трех пленок

инок вместо рекомендованных пяти.

Венгарский фотограф проф. Е. Дулович, автор преирасной, но библиографически редкой иинги «Моя техника, мои снимки», создал иа концепции ионконтрастного, часто передиого (лобозого) освещения и мягкого проявления собственннстелье получения выразительных, эфактных снимков.

В условиях слабого, но ионконтрастного освещения правильная экспозиция всегда представляет собой сложный иомпромисс, дни-туемый ие столько условиями освещения, сколько творческим замыслом фотографа. При съемке заете, например, вариация экспозиции на 2—3 ступени в обе стороны от правильной принципиально меняет выразительное содержание снимка. Пейзаж от «обычного» дневного (при выдержке) преобразуется до ионконтрастно «трагического», с мрачными, «розовыми» облеями. Особенно это чувствуется на цветном снимке. Да и вообще, правильная, то есть диктуемая лозизанием обычного экспонометра экспозиция, здесь, пожалуй, иаудачна — она усредняет тоновоспроизведение, лишая сюжет его специфической привлекательности. Точечный экспонометр — прибор, конечно, полезный, но он не всегда да и пользоваться им приходится отнюдь не евтوماتически, а «с умом». Последнее, впрочем, бывает ииольшим во всех случаях, когда вы собираетесь иажать не спускающую инопилу...

Какой тои на снимке вы хотите передать «средне-серым» — вот стержневой вопрос каждого случая работы по методу точечного замера экспозиции. А это вопрос всегда творческий, а не технический! Впрочем, совершено тот же результат можно получить и без точечного экспонометра, вспоминая принципы «зонной» экспонометрии, упомянутой автором. Подробно о ней можно прочитать в иинге Л. Гонте «Экспозиция в фотографии» («Мир», 1984). Изменяя экспозицию в два реза («не одну ступень»), иеужно чьм — изменением скорости затвора или диафрагменного числа до соседних значений на соответствующих шкалах, вы переос-

дите «срадий» серый тои (по иоторому «работает» любая экспонометр) в соседнюю зону экспозиции вверх или вниз, то есть в сторону высветления или притемнения. Даже при небольшом опыте фотограф способен заранее определить необходимую для его замысла степень сдвига экспозиции. Попробуйте снять иа закате или в ичном городе экспонорамму — серию снимков с широкой экспозиционной аилкой (±5 ступеней), и вы сразу почувствуете эффект даже иа черно-белой пленке. Снимки дублей с разными экспозициями, как правильно подчеркивает В. Наседнин, — самый надежный и, пожалуй, неизбежный метод съемки в сложных условиях слабого и часто иеправильно изменяющегося освещения.

И е заключение еще оди совет. При высоком ионконтрасте сюжета, особенно выплочающем в иадр источник света, не пытайтесь передать всю его тональную гамму баз исижений, это просто невозможно. Спросите себя, что для вашего снимка иажнее — передача деталей в тенях или в светах? И в зависимости от этого определите экспозицию — по светам или по теням. Вот тут точечный замер действительно особенно удобен и оперативен. Но сами источники света, включая рефлексы от них, все равно «выпадут» из интервала правильно передаваемых яркостей и неизбежно останутся бездетальными, высвеченными пятнами.

Снимки с впечаталииной пной красоты, но такой прием не всегда уместен. А сняв просто пейзаж при свете луны с большой выдержкой, вы, иаверное, будете разочарованы — он ие иисет в себе специфики «луниого впечатления» и похож на снятый при солнечном свете. Для достижения лунного эффекта опытные мастера снимают обычно с заметной недодержкой и плотным красным светофильтром.

На пугайтесь тех сложностей съемки, о иоторых мы сегодня говорили. Поверьте, эти сюжеты стоят того, чтобы ими заняться, даже если не все сразу у вас будет получаться. Желаю успеха!

А. ШЕКЛЕИН

## Практика съемки и обработки

# ФН-50, ФН-100, ФН-200, ФН-400...

Новый ряд черно-белых негативных пленок, новые свойства, новые съемочные возможности и одновременно с этим вопросы, вопросы, вопросы...

- Как получить на них наиболее оптимальное по частоте изображение!
- При каких световых условиях лучше проводить фотосъемку!
- Можно ли повысить чувствительность этих пленок!
- Какой проявитель наиболее всего подходит для тех или иных условий фотосъемки и какой тип фотобумаги лучше использовать!

Ленинградский фоторепортер С. Суслин, успевший по достоинству оценить новинку, прислал практические советы по съемке на некоторых пленках ФН, выпускаемых институтом Госнииндфотопроент («СФ», 1990, № 4, 7; 1991, № 1).



ФОТО 1. Пленка ФН-100, Проявитель D-76 (f:1), Бумага «Бромэкспресс-1а»

ФОТО 2. Фрагмент, полученный на пленке «Фотос-32»

ФОТО 3. Фрагмент, полученный на пленке ФН-100

Низкочувствительная пленка ФН-50 предназначена для съемки только при хорошем освещении. Ее чувствительность колеблется в пределах от 35 до 50 ед. ГОСТ/ISO. Разрешающая способность при этом составляет не менее 240 мм<sup>-1</sup>. Экспонировать же эту пленку лучше при S=25 ед. ГОСТа. Используемая выдержка — также не менее 1/125 с. Особое внимание в момент съемки следует обратить на фокусировку. Превосходные результаты дает обработка ФН-50 в проявителе «Адекс-М.В. Борвэкс», имеющем следующий состав:

|                      |         |
|----------------------|---------|
| Метол                | 2 г     |
| Сульфит натрия безв. | 80 г    |
| Гидрохинон           | 4 г     |
| Бура                 | 4 г     |
| Калий бромистый      | 0,5 г   |
| Вода                 | до 1 л. |

Проявитель готовят на дистиллированной воде (можно кипяченую в течение 3-х мин). Сульфит натрия используют марки «ХЧ». Эти меры позволяют получить негативное изображение очень высокой резкости при нормальном контрасте. Продолжительность проявления при температуре 19—20°С составляет около 6 мин. В случае если небо слегка прикрыто легкой

дымкой, на экспонометре устанавливают чувствительность 50 ед. ГОСТа и проводят фотосъемку. И тогда пленку обрабатывают в том же проявителе в течение 12 мин. Правильно выполненный процесс несколько не изменяет качество изображения. При фотопечати используют фотобумагу нормальной контрастности.

Высокая разрешающая способность, очень низкая, практически равная нулю плотность вуали и широкий диапазон фотошироты позволяют получать на ФН-50 негативы для сверхувеличений. Для этих целей подходит проявитель «FV-33»:

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| Сульфит натрия безв.  | 100 г   |
| Гидрохинон            | 5 г     |
| Фендон (метилфенидон) | 0,2 г   |
| Борная кислота        | 3,5 г   |
| Бура                  | 3 г     |
| Калий бромистый       | 2 г     |
| Соде безв.            | 5 г     |
| Вода                  | до 1 л. |

Этот проявитель несколько поднимает контраст изображения без увеличения зернистости, стабилен в работе. Время проявления — 5-8 мин (в зависимости от экспозиции) при температуре раствора 19—20°С. Во всех случаях при обработке ФН-50 рекомендуется использование стоп-



ФОТО В. ВЕСЛОГУЗОВА

## Алексей Васильев

### Выставочная фотография

растворов, оставающихся в процессе проявления, рецепты которых можно найти в справочниках по фотографии. Повысить светочувствительность ФН-50 вполне возможно. Для этого используют фенидон-гидрохиноновые проявители, не считаясь с некоторыми потерями качества. Но подобные решения вряд ли оправдают себя, так как существуют пленки более высокой светочувствительности.

**ФН-100** — пленка средней светочувствительности (100 ед. ГОСТа) с высокой разрешающей способностью (160 мм<sup>-1</sup>) — применяется практически при любых видах съемки вне помещения. При достаточном освещении ФН-100 экспонируется как 100 ед. ГОСТа. Самым экономичным, на мой взгляд, является проявитель «FV-31», образующий мелкозернистое изображение при нормальном контрасте негатива. Его состав:

|                        |         |
|------------------------|---------|
| Сульфит натрия безв.   | 100 г   |
| Гидрохинон             | 5 г     |
| Фенидон (метилфенидон) | 0,2 г   |
| Бисульфит натрия       | 2 г     |
| Борная кислота         | 3,5 г   |
| Калий бромистый        | 1 г     |
| Сода безв.             | 2,5 г   |
| Вода                   | до 1 л. |

Время проявления в нем составляет 8—12 мин при 19—20°С. В случае недостаточности освещения ФН-100 экспонируется как 250 ед. ГОСТа. Для достижения данной светочувствительности при условии сохранения нормального контраста негативе обработку проводят следующим образом. Проявитель «FV-31» разбавляют в соотношении 1:2 и нагревают до 22°С. Время проявления соответственно увеличивают до 20—30 мин. Таким же образом можно повысить чувствительность этой пленки до 400 ед. ГОСТа. Проявитель в этом случае разбавляют 1:4 и проявляют 45—60 мин при 22°С. Однако подобная обработка несколько ухудшит резкость негативного изображения в светлых деталях а темных — много «провалятся», так как при больших повышениях чувствительности спасти контраст практически невозможно. Если в замысел фотографа не входит повышение чувствительности пленки, а все внимание уделено максимальному использованию фотошироты, то тут будет незаменим способ, широко применяемый в мировой практике, — это обработка пленки в проявителе «ID-11», разбавленном в пропорции 1:3. Для ФН-100 время проявления составит 30—40 мин при 20°С.

**ФН-400** (S=400 ед. ГОСТа) — самая высокочувствительная фотопленка в первую очередь предназначена для съемки в помещении, быстро движущихся объектов, с успехом может применяться также для портретной работы или в экстремальных условиях. Использование ФН-400 требует некоторого навыка оценки степени освещенности объекта съемки. Когда объект освещен равномерно, для обработки подойдет проявитель «FV-31», приведенный выше. В противном случае, если объект съемки освещен неравномерно, рекомендуется использовать малоинтенсивный проявитель «FX-19» следующего состава:

|                        |         |
|------------------------|---------|
| Сульфит натрия безв.   | 100 г   |
| Гидрохинон             | 7 г     |
| Фенидон (метилфенидон) | 0,75 г  |
| Вода                   | до 1 л. |

В первом случае пленке проявится 12—14 мин, а во втором — 10—12 мин при 20°С.

При необходимости проведения фотосъемки в плохо освещенном помещении ФН-400 экспонируется как 1000—1200 ед. ГОСТа и обрабатывается в течение 14—18 мин в проявителе «FX-4», разбавленном в соотношении 1:2 при температуре раствора 22°С. Состав проявителя «FX-4»:

|                        |         |
|------------------------|---------|
| Метол                  | 1,5 г   |
| Фенидон (метилфенидон) | 0,25 г  |
| Сульфит натрия безв.   | 125 г   |
| Гидрохинон             | 6 г     |
| Бура                   | 2,5 г   |
| Калий бромистый        | 0,5 г   |
| Вода                   | до 1 л. |

Необходимость разбавлять проявитель вызвана целью сохранить нормальный контраст. Этим не следует пренебрегать.

Интересные результаты можно получить на пленках типа ФН, используя и другие проявители серии «FX» («СФ», 1988, № 4). Фотопленки типа ФН, обработанные в подобных проявителях, позволяют получить гораздо лучшие показатели по сравнению с фотопленками типа «Фото», обработанными проявителем той же серии. В заключение еще раз следует напомнить о важности точной экспозиции фотопленки типа ФН и соблюдения температурного режима при их обработке.

**С. СУСЛИН,**  
фоторепортер

**Отбор негативов для дальнейшей работы.** Из всех многочисленных этапов создания фотографии единственным не творческим, а чисто техническим является процесс проявления пленки. Проявление, безусловно, требует достаточного опыта, внимания и аккуратности, но оно проводится по заранее заданной программе — составление рецепта проявителя и режима обработки, и поэтому а принципе может быть поручено заслуживающему доверия лаборанту. Мы описали здесь описание этого процесса, так как в журнале «Советское фото» ему было посвящено много статей (1987, № 5, 7, 9; 1989, № 1, 4, 12).

После проявления пленки начинается новый большой творческий этап в создании фотографии. Можно, конечно, назвать его обобщенно — печать фотоснимка. Однако это многоступенчатая процедура, включающая целый ряд различных процессов. Прежде всего предстоит найти те самые «важные» негативы среди всего отснятого материала. Все снимают по-разному. Некоторые очень тщательно оценивают ситуацию, прежде чем нажать на спуск, другие предпочитают на всякий случай сфотографировать все, заслуживающее какого-то внимания. Как уже говорилось, количество отснятого материала зависит и от условий съемки. В событийном репортаже это может быть один негатив, единственный и неповторимый, а в спортивной съемке моторной камерой — десятки дублей. Так или иначе, количество отснятых кадров чаще всего во много раз превышает число готовых снимков. Следует считать нормальным, если это соотношение составляет около 100:1. Естественно, что отбор негативов является достаточно сложной, притом сугубо творческой задачей. Здесь трудно рекомендовать какой-то общий рецепт, все зависит от индивидуальности автора. Некоторые завершают отбор при просмотре негативов. Но это, по-видимому, очень сложно. Имеет смысл всегда печатать контакты со всех кадров. Они пригодятся и через несколько лет, чтобы не ворошить негативы, когда по той или иной причине придется вернуться к теме. Иногда можно ограничиться контактами, особенно при формате кадра 6Х6 см. Иногда приходится после предварительного отбора печатать контакты. Бывает, что при большом количестве идентичных дублей целесообразно делать увеличенные отпечатки только сюжетного центра снимка, к примеру лица в репортажном портрете. Для контроля можно рекомендовать формат бумаги от 9Х12 до 18Х24 см.

Процесс отбора негативов, как правило, сопровождается предварительным кадрированием. В самом деле, наиболее выигрышная композиция часто является решающим фактором, определяющим выбор из нескольких дублей одного сюжета. Кадрование удобно проводить на контактах или контрольных, перекрывая часть изображения листами черной или белой бумаги. Эти листы передвигаются, что позволяет выбрать наиболее удачный вариант. При этом нужно учесть одну маленькую, но существенную деталь. Снимок нормально воспринимается только на однородном фоне. В противном случае фон, помимо воли автора, становится тоже как бы элементом композиции, что может привести к ошибкам. Поэтому листы одинаковой бумаги должны обязательно окаймлять изображение со всех четырех сторон, даже если это не требуется для его перекрывания. Результат предварительной кадрировки можно отметить карандашными линиями прямо на изображении. Не надо бояться его испортить: это рабочий материал. Еще раз напомним основное правило. Нужно четко определить сюжетный центр и безжалостно отсеять все, что может конкурировать с ним по значимости. Нельзя забывать также о лаконичности снимка.

**Представление о снимке в готовом виде и выбор способа печати.** Негатив, наконец, отобран и заложен в увеличитель. Перед автором два изображения: на экране — а полный формат негативное, на контролке или контакте — уменьшенное позитивное. Сопоставляя их, нужно попытаться представить себе, как будет, вернее, должна выглядеть окончателюва фотография. Вообще говоря, представление о готовой фотографии начинает формироваться во время съемки. Часто сюжет заранее рассчитан на применение определенного способа печати (например в темной или светлой тональности), о чем уже говорилось. Но в лабораторной задаче становится более конкретной. Конечно, можно напечатать «один к одному». Подобрать вы-

держку, экспонировать, проявить — и фотография готова. Этим простым способом, безусловно, надо пользоваться. Но не следует забывать, что негативный материал сам по себе, независимо теперь уже от природы, дает автору большие возможности для творчества. Натура зафиксирована, теперь ее можно интерпретировать, трансформировать, в соответствии с авторским замыслом. При этом не имеют в виду фотомонтаж, сложные влечения и т. п.

Представьте себе незамысловатый среднерусский пейзаж. Композиция построена удачно. Однотонный пейзаж как таковой малоинтересен. Чтобы придать ему новое настроение, например лирическое, можно попытаться напечатать его в светлой тональности, можно «подпустить туману» на дальние планы, можно имитировать закат или восход, напечатать с солнцем, с облаками. Или для придания снимку динамичности, напряженности произвести оптическое трансформирование, или предочувствовать темную тональность, влечения грозные тучи, и т. д. Еще один путь — создание декоративного панно с использованном того или иного раstra, например имитирующего ткань, или снимок в технике псевдорельефа, соларизации, изоляции, изополихромии. Аналогичных примеров можно привести множество. Автору необходимо решить, от какой интерпретации фотография выиграет более всего, и избрать единственный оптимальный вариант. Часто решение называется неверным, тогда надо начинать сначала. От опыта фотографа зависит, сколько потребуется времени и фотобумаги на создание выразительного снимка. Сназание относится ко всем жанрам фотографии.

Надо отметить, что часто одной и той же художественной цели можно достигнуть разными способами, путем применения совершенно различной техники. Вообще хороший мастер должен владеть максимальным количеством особых технических приемов печати и при этом стараться минимально использовать каждый из них. Увлеченнее наименьше, пусть самым эффективным приемом целесообразно, по-видимому, только на стадии его освоения.

**Фотоувеличитель.** Прежде чем перейти непосредственно к описанию лабораторных процессов, необходимо изложить основные требования, предъявляемые к фотолабораторному оборудованию. Независимо от размера лаборатории основные принципы ее оснащения являются общими. Поэтому есть смысл остановиться на них, дабы помочь избежать возможных ошибок. Основным рабочим инструментом лаборатории является фотоувеличитель. К сожалению, отечественная промышленность выпускает эти приборы далеко не от совершенства. Появляющиеся в продаже польские «Крокусы» тоже имеют целый ряд недостатков. Между тем высокое качество увеличителя является обязательным условием получения технически совершенных снимков. В связи с этим фотографам остается рассчитывать только на свои руки и конструкторские способности, чтобы довести имеющиеся приборы до рабочего состояния. Мы не имеем возможности дать конкретные рекомендации по устройству увеличителей ввиду многообразия их конструкций. Отметим основные требования.

Первое требование состоит в том, что плоскость негатива должна быть строго перпендикулярна оптической оси объектива. Несоблюдение этого правила приводит к неравномерной резкости по полю снимка. Условие перпендикулярности оси объектива к плоскости экрана, напротив, не является жестким. Здесь возможны значительные погрешности, компенсируемые глубиной резкости объектива. Второе требование — качество объектива. Он должен быть жесткорисующим и иметь достаточную разрешающую способность по всему полю изображения. Другими словами, изображение в любой точке снимка должно быть идеальным (в пределах зрительного восприятия, разумеется) резким. Третье требование: поле изображения должно быть равномерно освещено, при этом лампу следует подобрать и отцентрировать таким образом, чтобы изображение мелких круглых точек по углам негатива было круглым на экране. В противном случае на краях снимка получится так называемое «мытое» зерно, то есть зерно эмульсионного негатива изображается в виде черточек, идущих от центра.

Для проверки выполнения всех этих условий в негативную рамку закладывается мелкий растр. Им может быть кусок равномерно подвешенной и проявленной в бумажном проявителе крупнозернистой глины, например «Фот-250». Плоскость экрана должна быть равномерно серой, а изображение зерен по всему полю — одинаково резким и одинаковой формы. Нужно иметь в виду, что резкость зерна независимо от того, крупное оно или мелкое, — обязательная принадлежность качественного отпечатка. В связи с этим хочется предостеречь от следования советам ряда фотолособий, где негатива предлагается слегка выводить из резкости, чтобы зерна не было видно.

Качество объектива проверяется поочередной наводкой на резкость по краю и по центру поля изображения. Зер-

но должно при этом получаться одинаково резким. В случае неудовлетворительного качества (в объективах «Индустар-23У», «Индустар-50У», все объективы от увеличителя «Кронус» вряд ли обеспечивают качество) следует воспользоваться жесткорисующим съемочным объективом типа «Тессар», «Индустар-50». Хотя они конструктивно и не предназначены для увеличителя, но при достаточном большом расстоянии до объектива до экрана (при печати снимков 30×40 и 50×60 см) этим можно пренебречь. При необходимости значительной кадрировки и соответствующих сверхувеличений удобно пользоваться широкоугольными объективами вплоть до объективов с фокусным расстоянием 20 мм («Мир-20»), независимо от формата негатива. Увеличиваемую часть негатива при этом надо располагать в центре надрового окна.

Взаимное положение объектива и негатива проверяется наводкой на резкость по левому или правому краю изображения. Противоположный край при этом должен иметь ту же резкость. Поднимая и опуская бумажный экранчик над краем экрана, легко и зрительно добиться той же резкости, что и на противоположной стороне основного экрана. Тогда высота экранчика над экраном, деленная на кратность увеличения, даст величину, на которую нужно поднять или опустить один край негатива по отношению к другому. Юстировку можно осуществлять и путем соответствующего наклона объективной доски (то есть плоскости, в которой крепится объектив). Аналогично производится наводка на резкость по верхнему и нижнему краю изображения и выполняется соответствующая юстировка.

Часто применяемые сейчас точечные источники света целесообразны, по-видимому, только для узкой пленки в увеличителях без прижимных стенок. При печати со среднеформатных негативов в «точке» особой нужды нет, так как резкость изображения в отъюстированном увеличителе достаточная и при обычной лампе. Кроме того, при работе с точечными источниками света значительно увеличивается количество пыли, попадающей на пленку, стекла, конденсор. Исключение составляет использование рисунка «точка» как особого технического приема. При установке точечного источника света конденсор следует несколько приподнять (на 1—2 см) по сравнению с его начальным положением. Пользуясь матовым стеклом для выравнивания освещенности экрана не рекомендуется, так как при этом резко падает микроконтраст изображения. Однако матовое стекло, безусловно, может применяться, когда снижение микроконтраста (то есть пограничного контраста между мелкими деталями) желательно по замыслу автора. Если говорить не о точечных источниках, лучше результаты в увеличителях с достаточной большой мощностью (типа «Крокус») дает 500-ваттная переносная лампа, работающая с ЛАТРО в режиме примерно 120 В вместо номинальных 220 и 70 В вместо номинальных 127. Кроме того, в необходимых случаях напряжение, а вместе с ним и мощность лампы можно менять в широких пределах. Срок службы ламп при работе в таком режиме практически не ограничен. Резкость и форма зерен изображения зависят от точности установки лампы.

Еще несколько рекомендаций, относящихся к увеличителю. Для борьбы с пылью на прижимных стенках и пленке нужно протирать их мягкой тканью, пропитанной ацетиленом. Заземление рамки, как показывает опыт, ощутимых результатов не дает. Борьба с пылью легче при большей относительной влажности воздуха в лаборатории. Чтобы избежать появления «колец Ньютона», можно между прижимным стеклом и подложкой негатива поместить полоску перфокарты той же ширины, что и пленка, с вырезанным точно по размеру кадра окном. Такая прокладка обеспечивает необходимый зазор.

Защитный фильтр увеличителя должен быть светлокрасным и пропускать световые лучи без искажения, чтобы в необходимых случаях можно было навести изображение на резкость, когда объектив закрыт фильтром. Плоскость фильтра в рабочем состоянии должна быть перпендикулярна оси объектива. В противном случае он будет работать как наклонная плоскопараллельная пластинка, то есть сдвигать изображение на экране, что недопустимо.

Увеличитель должен передвигаться по штанге в пределах, обеспечивающих максимальное (с учетом возможности кадрирования) увеличение, на которое рассчитано оборудование лаборатории. Если длина штанги для этого недостаточна, есть смысл держать увеличитель постоянно развешенным на пол. При этом дополнительный экран можно помещать на подставку (стул) или на пол. В оптимальном варианте увеличитель помещается вдоль направляющих по стене. При верхнем положении колбы увеличитель должен обладать достаточной устойчивостью, не вибрировать от малейших сотрясений. Для этого можно соединить дюралевыми уголками или деревянными брусками верх штанги со стеной или с углами экрана.

## Семейный портрет в домашнем интерьере

Окончание. Начало см. на стр. 27.

веку-винтику — гаозднку — приедоимоу рвмино? Сегодня, очарта голову, кииуплиси по той же дороге, но в другую сторону: смеилии цехолой аитураж на лрожакторный подиум с голыми мисс, на лестничные тусовки, на КПЗ и интуристские бордвли, зпачиые места и обитопи отваржеиных. Человек как модель для фотографирования, как инструмент для убийства и выколачивания денег, как объект купли-продажи, как машина для секса, для любовных чувствований, где каждый орган предлагается рассматривать будто на чертежном ватмане — е четверть, е грн четверти, общий план...

Мие ирывает фотографии Игоря Мухина — он «живет не ло лжи». Но — Господи, прости нас, или ты не видишь, как осквернилась твоя земля, и распалась семья, и плачут несчастные жены, е дети обливаются кровью еще во чравв матери... Ладно. Теперь о моей любимой фотографии, найденной в архиве е давние еремои и контрабандно отпечатанной.

*Я думаю о ней,  
о девочке, о дальней,  
и вижу белую кувшинку на реке,  
и режущий стрижей,  
и е сложанной купальне  
стрекову на доске...*

*Там, там встречались мы  
и весело оттуда  
пускались странствовать  
по шепчущим лесам,  
где луч е зеленой желе  
являл ва чудом чудо,  
блистая по листам...*

Владимир Набоков. На фотографии он со своим братом, сестренками, двумя бабушками, матерью и отцом. Все они умарри е изгнании. Живет, кажется, лишь вот та, младшейшая из сестер — стоит слева возле бабуши, е белом. Снимок сделан году е 1910—1911 е имение Рождествоно под Лугой. Рассказывают, что после присуждения Нобелевской премии у Набокова спросили — почему он предпочтает жить е живиевской гостинице, а не купит е собственности дом где-инбуди е тихом мвсте. «Дом? А зачем? У меня уже всть один. В России». — И поизвал на эту фотографию.

*О Боже! Я готов за вечными стенами  
неисчислимыи страданья воспринять,  
но дай нам,  
дай нам вновь под теми деревьями  
зоть жи, да постоять...*

## Когда шла подписка...

О тупиковой ситуации, которая возникла осенью при подписке на советскую периодику а некоторых странах Восточной Европы, газете уже писали. В одних странах за подписку стали требовать только валюту, а других ивномаерио возросла ев стоимость. «Кому это выгодно?» — задавались вопросом журналисты и приходили к единодушию выводу, что в этой ситуации никто не выигрывает.

В трудном, а подчас и безвыходном положении оказались и зарубежные читатели «СФ». Об этом говорят те травозные письма, которые редакция получила от своих подписчиков в ответ на обращение к читателям е сентябрьском номере журнала. Приедем только одно из них, то, что пришло к нам первым, — от Стойко Тошиина из Плоедива:

«Прощай, «Советское фото»! Вот уже двадцать пять лвт ты мой неразлучный друг и учитель. Без тебя я был бы обыкновенным любителем, который снимает только для своего семейного альбома, а теперь — член Общества фотографов Болгарии, участник многих выставок, из которых одна — персональная. Как буду жить без тебя? Пошел сегодня на почту, а мне говорят, что за тебя иужио платить долларами. Но я не американиец, мне платят за труд болгарскими леванами. Больно звать, что у тебя есть такой близкий, иужный журнал, а больше с ним не встретншься. Прощай, мой верный друг!» Ну что тут добавит? Какой «комментарий» может дать редакция? Ясно одно — для людей, в чью жнзнь прочно вошла фотография, лотвя журнала оборащивается настоящай бедой. Увы, к сожалению, мы не е состоляии помочь своим зарубежнм читателям, но не теряем надежды, что е моменту лоявления этого номера «СФ» что-то прояснится и выход из тупика все же будет найден. А пока иоллятив редакция решил высылать в этом году журнал Стойю Тошиину за свой счет — слишком больно расставаться с любящим журналом читателем.

ОТДЕЛ ПИСЕМ

## Отвечаем читателям

У объектива «Пентакон» 1,8/50 моей камеры «Практика-МТЛ» расшаталась передняя часть оправы, к которой крепятся светофильтры. Как закрепить эту часть объектива?

Говорят, у нас в стране будет организованное совместное с «Минолтой» производство фотоаппаратов. Правда ли это?

По телевидению иногда показывают работу фотокорреспондентов на официальных мероприятиях, встречах. Я заметил у некоторых из них установленные на ИФО экраны небольшого размера, вероятно, как расширяющего, так и отражающего действия. Правильно ли я лоял их назначения? А. Антипин, Ярославль

Для закрепления блендирующей части оправы объектива типа «Пентакон» 1,8/50 необходимо затянуть винты, ирелящие ее, которые находятся под декоративным фланцем (на нем ианесиво название объектива). Фланец отвинчивают при помощи резинового лпуча.

Конкретными сведениями об организации совместного предприятия с фирмой «Минолта» редакция не располагает.

В настоящее время за рубежом производят сотни моделей ИФО, в том числе и для получения направленного и рассеянного освещения.

\* \* \*

Что и как иужио сделать, чтобы объектив «Мир-20 автомат» с рабочим отрезом 44 мм приспособить к фотоаппарату «Киев-19» или к «Зениту-ТТЛ»? И. Козлов, Волгоградская обл.

Конструкция оправы объектива «Мир-20 автомат» не имеет выноса значений диафрагмы на его оправе. Этот объектив выпускался для фотокамер «Киев-10» и «Киев-15», на которых установка значений диафрагмы производилась специальным механизмом из камеры. Поэтому использовать этот объектив с фотоаппаратами других типов технически невозможно.

На вопросы отвечал консультант В. ФЕДАЙ



Если вы увлечены фотографией, но не знаете, с кем обсудить свои работы и творческие проблемы, то фотостудия «Ф» примет вас к себе по средам е 18.30 по адресу: ул. Б. Пироговская, 37/43, корп. 8., кв. 4. Тел.: 248-17-32. Александр [Москва].

Фотоклуб «Объектив» занимается изготовлением фотографий со слайдов из фотоматериалов фирм «Кодак», «Агфа», «Фуджи» и других. Формат отпечатков — 10×15 см; срок исполнения заказа — 1—2 месяца. Принимаются качественные слайды форматам 24×36 и 18×24 мм нормальной контрастности и плотности. Оплата — наличными деньгами. Слайды высылать без ремонта заказным письмом по адресу: 163064, Архангельск-61, в/я 114, фотоклуб «Объектив».

Куплю фотокомплекты «Полароид»: СХ-70, 87, 88, 107, 108, 600, 611, 665, 667, 668, 669, Спектра-систем, Вива, а также фотокамеры и вспышки фирмы «Полароид». Тел.: 311-40-89 [Москва].

Куплю фотокамеры «Никон», «Минолта», «Лейка», «Канон», фотоаппараты и инв. фотоаппараты «Киев-4М», «Киев-5», «Киев-17», «Киев-20», а также цветные проявляющие вещества ЦПВ-1, ЦПВ-2, АС-60, СД-3, герметично упакованные. 260000, Житомирская обл., Овруч, ул. Партизанская, 19. Кирдан Л. А.

Куплю книги по фотографии, зарубежные фотожурналы, фирменные каталоги и т. п. 258560, Чортковская обл., г. Шпола, ул. Коминтерна, 8, кв. 11, Бондеренко А. С.

Публикация объявлений в журнале платная. Условия публикации см. в «СФ», 1991, № 1.

Если вы решили дать объявление, просим учесть сроки выпуска журнала: данный мартовский номер был подготовлен редакцией и сдан е печать 20 декабря 1990 года.

## Эдгар По в фотографиях



Настроение и атмосфера таинственных, будоражащих воображение рассказов Эдгара По были точно переданы с помощью камеры известным английским фотографом Саймоном Мардсеном в его недавно изданной фотокниге «Фантазии По».

Мардсен отобрал из богатого литературного наследия писателя отдельные произведения и нашел вдохновение для своих фотографий-иллюстраций в готических архитектурных ансамблях и скульптурах, которые украшают различные здания в Британии и других странах и, по мнению фотографа, являются превосходным визуальным фоном для «страшных» рассказов По. Мардсен часто использует инфракрасную пленку, чтобы внести еще больше драматизма в черно-белые изображения.

В Лондоне недавно состоялась четырнадцатая по счету персональная выставка фотографий мастера, на основе которой и была создана его новая книга. Она может показаться интересной и занимательной для тех, кто увлекается оккультными науками и любит «готический» стиль Э. По.

*Эта информация помещена на страницах журнала «Бритиш джорнал оф фотografie» (Великобритания).*

ФОТО САЙМОНА МАРДСЕНА





О творчестве В. Пчелкина будет рассказано в следующем номере «СФ».

ВЛАДИМИР ПЧЕЛКИН  
(МОСКВА)  
АКТ

- 290

290-25

